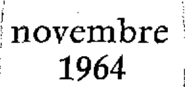
160



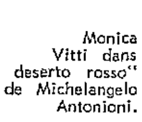
cahiers du CINEMA

En eau basse on ne peut nager,
C'est pourquoy fault trouver denier...
Ce neantmoins, par mont et par campagne,
Le mien esprit me suit et m'accompagne.
Clément Marot.

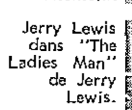
cahiers du CINEMA






Monica Vitti dans "deserto rosso" de Michelangelo Antonioni.




Jerry Lewis dans "The Ladies Man" de Jerry Lewis.

N° 160 - NOVEMBRE 1964

CAHIERS DU CINÉMA, Revue mensuelle de Cinéma

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - 359-52-80



OFFRE SPÉCIALE UN ALBUM INÉDIT 33 tours 30 cms DE JOHN COLTRANE

A l'intention des abonnés de "Jazz Magazine", les disques Pathé-Marconi-Prestige ont réalisé un microsillon 33 t, 30 cm, inédit en France, groupant les six titres suivants :

BAKAI - VIOLETS FOR YOU FURS - TIME WAS - STRAIGHT STREET - WHILE MY LADY SLEEPS - CHRONIC BLUES.

Ces six thèmes sont interprétés par John Coltrane et le personnel suivant : Sahib Shihab (saxophone baryton), Johnnie Splawn (trompette), Red Garland ou Mal Waldron (piano), Paul Chambers (contrebasse) et Albert Heath (batterie).

Ce document hors commerce sera envoyé (moyennant 3 F de frais d'emballage et de port) aux mille premiers souscripteurs qui rempliront et expédieront, découpé ou recopié, le bon spécial imprimé au bas de cette page. Ils recevront le disque et seront abonnés pendant un an (12 numéros) à "Jazz Magazine".

Cette revue, dirigée par Frank Tenot et Daniel Filipacchi, rédigée par les meilleurs spécialistes français (Jean Wagner, Jean-Louis Comolli, Lucien Malson, Jean-Louis Ginibre, Michel Laverdure, Jacques Réda, etc.), constitue une encyclopédie vivante de cette musique, indispensable à tous ceux qui aiment le jazz.

Remplissez ce bon, découpez-le et postez-le dès aujourd'hui à :
"JAZZ MAGAZINE", 8, RUE MARBEUF, PARIS (8e)
en y joignant la somme de 30 F (27 F d'abonnement + 3 F pour l'expédition du disque) si vous êtes un abonné résidant en France, 40 F si vous êtes un abonné résidant à l'étranger, et cela par le moyen de votre choix. N'oubliez pas d'effectuer le paiement en même temps que l'envoi du bon, sinon votre souscription serait sans effet et vous ne recevriez ni disque ni revue.

ATTENTION ! Cette offre ne concerne que les ordres transmis directement. Vous pouvez, sur demande, faire expédier le disque-cadeau à une adresse différente de la vôtre.

- -

Je souscris un abonnement d'un an à "JAZZ MAGAZINE" et je recevrai le microsillon hors commerce "COLTRANE".

NOM : ....

PRÉNOM : ....

RUE ....

VILLE ....

Département : ....

● Je suis abonné, et cet abonnement prendra la suite de celui en cours.
● Je ne suis pas encore abonné, et cet abonnement débutera avec le numéro ....
● Mandat-lettre joint. ● Chèque postal joint (trois volets).
● Chèque bancaire joint. ● Versement ce jour au C.C.P. 11880-47 Paris.

- -

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Douchet (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Les Damnés (J. Losey)		★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
Le Temps s'est arrêté (E. Olmi)	★	★★	★★	★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★	★★★
Harlem Story (S. Clarke)	★	★	★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★★	★★
Le Monde sans soleil (J.-Y. Cousteau)	★★★	★★★	★★	★		★★★		★	★★	★★★
Toutes ses femmes (I. Bergman)	★	●	★	★★★	★★★★	★★★★	●	★★★★	★★★★	●
Quatre garçons dans le vent (R. Lester)	★	★★	★★	★	★★	★★★	★★	★★★	★★	
La Ragazza (L. Comencini)	●	★	★★★	★★		★★		★	★★★	★
On n'y joue qu'à deux (S. Gilliat)	★	★				★★			★★	
Madame Croque-Maris (J. Lee Thompson)	★★★	★★	★★			★	★	●	★	
Une certaine rencontre (R. Mulligan)	●		●	★	★	★★	★	★★	★★	
L'Insoumis (A. Cavalier)	★	★★	★★	★	●	★★	●	●	●	★★★
La Chasse à l'homme (E. Molinaro)	★★	★	★	●		★		●	★	
Le Monocle rit jaune (G. Lautner)	★	★	★★			●	★	★	●	
Jaloux comme un tigre (D. Cowl)	●			★		★			★	
Les Pieds Nickelés 1964 (J.-C. Chambon)	●	●	★	★			★★		●	●
Le Train (J. Frankenheimer)	★	●	★	●	★	●	●	★	★	
Zoulou (C. Endfield)	★	●	★★	★	●	●		●	●	
Allez France ! (R. Dhéry)	★★	●	●	●	●				★	
Les Nouveaux Internes (J. Rich)	★							★	●	●
Mission 633 (W. Grauman)	★		●			★			●	
Donnez-moi dix hommes (P. Zimmer)	●	●	★			●	★	●		★
Cinq filles en furie (M. Pecas)	●	●	★	●						
Le Gendarme de Saint-Tropez (J. Girault)			●	●	●		●			

le cahier des lecteurs

Addenda

Veuillez m'excuser de n'avoir pu répondre à temps à votre enquête sur les revues étrangères de cinéma (voir *Cahiers* n° 178). J'espère que cette lettre ne sera pas complètement inutile. La revue *Film Journal* a été fondée en 1956. Sa périodicité est assez irrégulière, environ deux à trois numéros par an. Nombre de numéros parus au 31 décembre 1963 : 22. Tirage : 700. Nombre d'abonnés : 350. Nombre de numéros épuisés : 13.

J.-D. MERRALS, Editor, *Film Journal.*

Coupures

Abonné à votre revue, je la lis très attentivement. C'est ainsi que j'ai trouvé quelques lignes concernant notre cinéma « Monte-Carlo » (n° 157, page 40).

Les scènes coupées de *Pumpkin Eater* l'ont été sur ordre de la censure qui n'a délivré le visa — *in extremis* — qu'à cette condition. J'espère pour vos lecteurs que le restant de vos assertions est basé sur des faits vérifiés avec plus de conscience professionnelle ; vous demande de porter cette rectification à la connaissance de vos lecteurs, et vous prie...

Cinépresse S.A.,
le directeur général adjoint :
Cyril LAZARE.

Voilà qui est fait et pourrait sembler définitif si, selon nous, un point ne restait obscur : la sortie de Pumpkin Eater *sans interdiction aux moins de 18 ans. Il nous paraît y avoir loin de l'autorisation accordée* in extremis *par la censure à cette soudaine libéralité, à moins, bien sûr, que les coupures en question (ou du moins certaines d'entre elles) n'aient été imposées à une distribution désireuse d'obtenir à tout prix cette autorisation. Le débat restant, bien entendu, ouvert, exposons-le autrement : quiconque voudrait programmer les* Cent vingt journées de Sodome *et obtenir du même coup l'autorisation aux moins de 18 ans et la cote familiale de la C.C.R.F. serait contraint à d'importantes concessions dont, pour une fois, il ne faudrait pas accuser entièrement la censure.*

Divergences

1° *Dans la tradition.*

... Je ne sais pas trop pourquoi je vous écris : peut-être est-ce simplement pour dire que j'aime Hitchcock, Hawks, Ray, Cukor, etc., et que je déteste Clair, Feyder ou Bunuel et qu'Eisenstein et d'autres m'indiffèrent...

Au cours d'un voyage en Angleterre, j'ai eu l'occasion de voir le dernier chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock : *Marnie.* Il serait trop long d'énumérer les beautés que contient ce film, mais voici ce que j'ai noté :

Marnie se présente comme la plus poussée des études psychologiques qu'Hitchcock ait jamais tentées. C'est, en plus, le point de concours de ses plus belles œuvres : *Notorious, Under Capricorn, Vertigo* et par moments *Spellbound*...

Le jeu des références et des comparaisons n'est jamais vain à propos d'un tel auteur, dont les films se tiennent profondément... *Marnie* découle si profondément de ses œuvres précédentes que parler d'elles, c'est encore parler de *Marnie*... La critique anglaise a eu la dent dure pour ce film mais le public lui a fait un accueil chaleureux...

Christian VIVIANI,
98, boulevard de Cimiez, Nice.

2° *Pour le renouveau.*

C'est avec grand plaisir, je dois le dire, que je relève dans les plus récents numéros des *Cahiers* l'indication d'une nouvelle « direction » de la revue. Jusqu'à l'année dernière, m'a-t-il semblé, il y avait au sein de votre journal une contradiction, pour ne pas dire une « guérilla » entre tenants du cinéma américain dit « classique » et tenants du cinéma européen (français, italien, suédois, etc.) dit « moderne ». Cela, à mon sens, a contribué à rendre (pour un temps) la revue stérile. Mais c'est avec plaisir, je le redis, que j'ai constaté que vos « jeunes » (le sont-ils ?) critiques pouvaient aussi bien défendre Howard Hawks que Luis Bunuel, Raoul Walsh qu'Ingmar Bergman...

J'ai, quant à moi, toujours pensé, au risque de paraître naïf ou fou, qu'il y avait par exemple moins de distance entre disons Sam Fuller et Antonioni, qu'entre ce même Fuller et un quelconque tâcheron hollywoodien, G. Douglas ou J. Pevney !...

Frédéric LANAY, Nancy.

3° *Contre l'évolution.*

Ayant constaté avec joie la reprise du courrier des lecteurs, je me suis décidé à avoir recours à ma machine à écrire pour vous faire savoir que je suis personnellement tout à fait d'accord avec M. Baudiffier. Vous semblez en effet ignorer depuis un moment le cinéma américain au profit des plus sinistres rejetons de *Marienbad* ou de *L'avventura.* Ainsi, après avoir attendu longtemps une critique (d'ailleurs remarquable) de *Two Weeks in Another Town,* j'attends encore une critique de *Sweet Bird of Youth* et, plus près de nous, de *The Best Man.*

Je ne connais pas assez Franklin Schaffner et n'y ai pas suffisamment pensé pour avoir saisi sa thématique profonde et son obsession fondamentale, mais je déplore que de plus qualifiés que moi ne s'en soient chargés aux *Cahiers.* Comment, en effet, ne pas être sensible à une telle œuvre qui, sans nous offrir l'exploration du domaine de nous proche et éloigné du fantastique intérieur qui caractérisait un *Advise and Consent,* n'en est pas moins admirable et exemplaire du processus fondamental de rêverie de tout grand cinéaste : aller de l'extérieur à l'intérieur par le superbe canal de la froide et vigilante lucidité ?...

... Mais est-ce du cinéma qu'un montage de bandes d'actualités comme *La Bataille de France* qui ne peut être mis en scène et souffre d'un commentaire qui reste très énervant ; *Les Amoureux du France, Des pissenlits par la racine, Les Fiancés* méritent-ils le nom de films ?... Il n'y a pas si longtemps, on trouvait encore dans votre revue de riches analyses de grands films, de ceux qui prennent la mise en scène pour sujet, je ne saurais pour ma part me résigner à ne plus trouver que des textes prétentieux sur des films qui prennent le sujet pour mise en scène.

Edouard CELERIER, La Rochelle.

Pour la critique de The Best Man, *voir note de J.-A. Fieschi dans notre dernier numéro. Il se trouve que le film cité semble être l'exemple même de ceux qui prennent le « sujet pour mise en scène », à tel point que Gore Vidal a été très satisfait de l'adaptation fidèle, honnête, consciencieuse mais en tout cas singulièrement dépourvue de « fantastique intérieur », de son scénario par Schaffner. Il le fut, par contre, beaucoup moins du travail de Penn pour* Le Gaucher *(Penn étant, lui, l'un des vrais poètes du cinéma actuel).*

Les malheurs du futur abonné.

Je vais peut-être enfin avoir le plaisir de me voir remettre par ma concierge pur style 17e arrondissement, une belle enveloppe avec inclus mes *Cahiers du Cinéma*...

Premier épisode : je vous ai adressé le 31 août un chèque postal inclus dans une lettre, pour souscrire un abonnement. Tout est perdu (sauf l'honneur), car mon courrier a dû subir les inconvénients de votre déménagement...

Deuxième épisode : après avoir téléphoné, inquiète de voir le numéro de septembre dans les vitrines, et non sur ma table, je vous adresse *à nouveau* un chèque.

Pour ajouter à mes malheurs (bien que je ne m'appelle pas Sophie) je lis dans « Arts », ce matin, « les *Cahiers du Cinéma* sont *morts* » (on n'est pas plus aimables), alors vivent les *Cahiers*...

C. BERRIER,
10, rue Hélène, Paris-17e.

Nous avons bien reçu vos chèques, madame, et nous vous en remerçions, mais surtout de votre confiance. « Un changement d'adresse n'est pas un changement de doctrine », et il ne faut pas confondre déménagement et enterrement. Vivent les lecteurs des Cahiers ! — Jean NARBONI.

la ligne générale

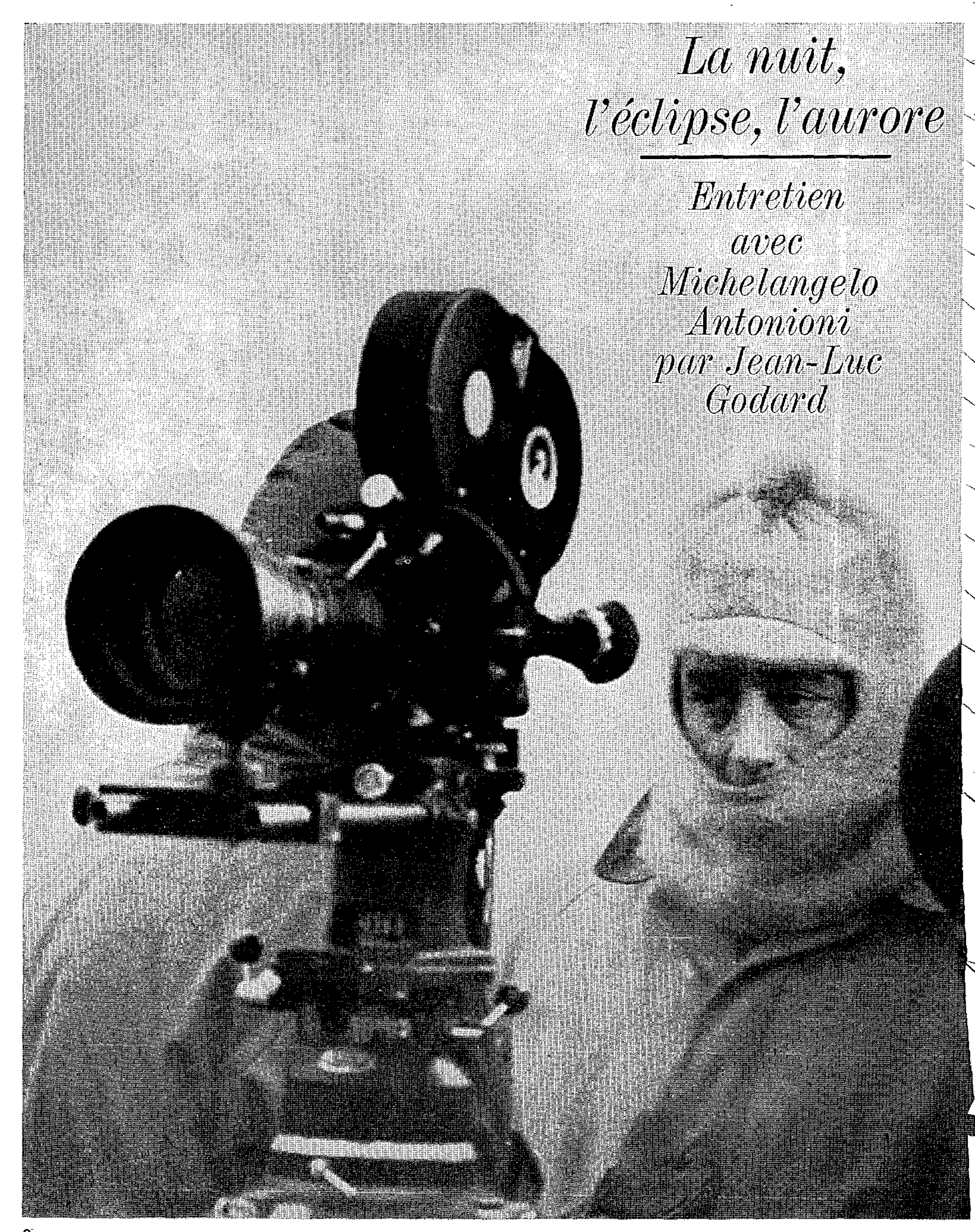
Un changement d'adresse n'est pas un changement de doctrine. En émigrant du 146 Champs-Elysées au 5 Clément-Marot, les « Cahiers du Cinéma » n'ont fait que déménager, leur boussole marque toujours le même nord. Un nouvel associé a pris, aux Editions de l'Etoile, la place de celui qui s'est retiré et nous hébergeait. Le nouveau, Daniel Filipacchi, venant se joindre à François Truffaut et à moi-même, nous accueille dans ses locaux.

Si, cependant, un certain nombre de choses vont changer, c'est que ce sang nouveau va nous permettre de mettre en route des réformes que nous préparions depuis deux ans et que, faute d'un volant suffisant, nous ne pouvions faire aboutir.

Commençons par les plus visibles. Avec ce numéro 160, les « Cahiers » changent de format, de couverture, de mise en pages et de caractères d'imprimerie. Pourquoi ? Parce qu'une revue de cinéma doit être à l'image de son objet : une discipline en constante évolution. On ne peut plus en 1964 rendre compte du cinéma de la même façon qu'en 1950, et cela jusque dans le détail du montage et du mixage (de la fabrication). La formule de ce genre de livraison a été inventée en 1928 par Jean George-Auriol. Celui-ci la modifia légèrement en 1946 pour faire reparaître la « Revue du Cinéma ». Quand nous fondâmes les « Cahiers » en 1951 pour combler le vide créé par la disparition de la « Revue » et la mort d'Auriol, nous en reprîmes, avec l'autorisation de M. Gaston Gallimard et à quelques détails près (dont une couverture illustrée), la présentation générale et la structure intérieure. Une première modification de format intervint en juin 1952.

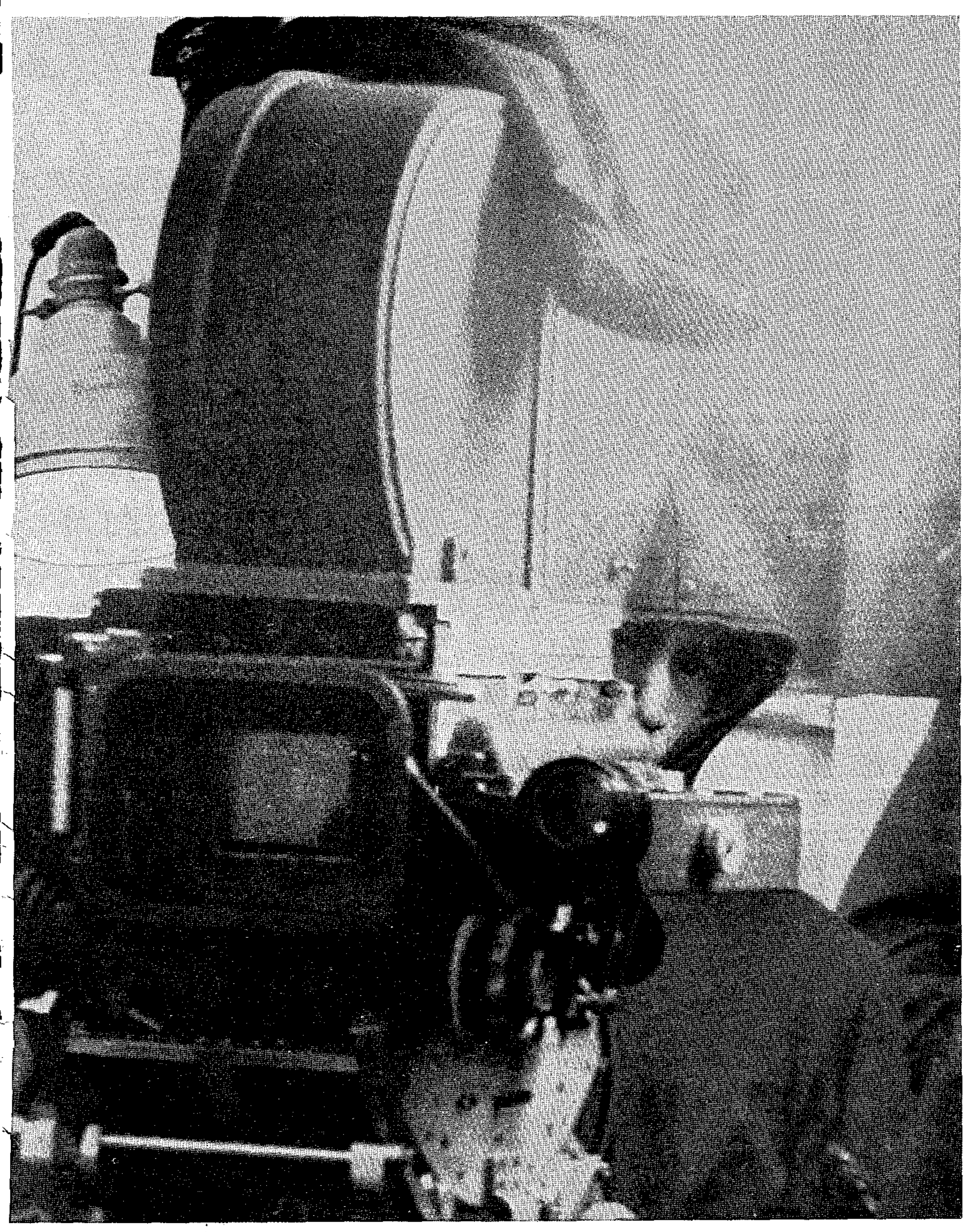
Aujourd'hui, le changement de la carrosserie (signé Pagniez) est plus radical. Mais la mécanique conserve les mêmes principes, avec double politique des auteurs en tête, carburateur double corps Ginibre-Rivette, suspension Comolli, échappement libre licence Delahaye, pneumatiques Fieschi, freins à disque Narboni, radiateur Bontemps, allumage Moullet, etc. Et, en consultant la liste du conseil de rédaction, vous verrez que les pilotes de circuit demeurent les mêmes.

Quant au contenu, ce sommaire prouve la continuité de nos goûts et de nos préoccupations ; celui du prochain numéro (« état » du Cinéma Français) prouvera, espérons-nous, celle de notre politique. — Jacques Doniol-Valcroze.



La nuit, l'éclipse, l'aurore

Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard



« Le Désert rouge », ce n'est pas seulement le plus abouti des films d'Antonioni. C'est aussi le plus neuf et le plus ouvert, éclairant par là même d'un jour tout nouveau « l'Eclipse », permettant à cette œuvre ambiguë d'acquérir enfin sa pleine dimension. A Venise, lors du grand Festival, Jean-Luc Godard a rencontré Michelangelo Antonioni ; très vite, entre les deux cinéastes jouant à l'interview, le débat de cinéma s'est fait débat sur le monde... Quoi d'étonnant ? Pour l'un et l'autre cinéaste, il ne reste plus qu'à filmer, c'est-à-dire à tenter de vivre et de comprendre.

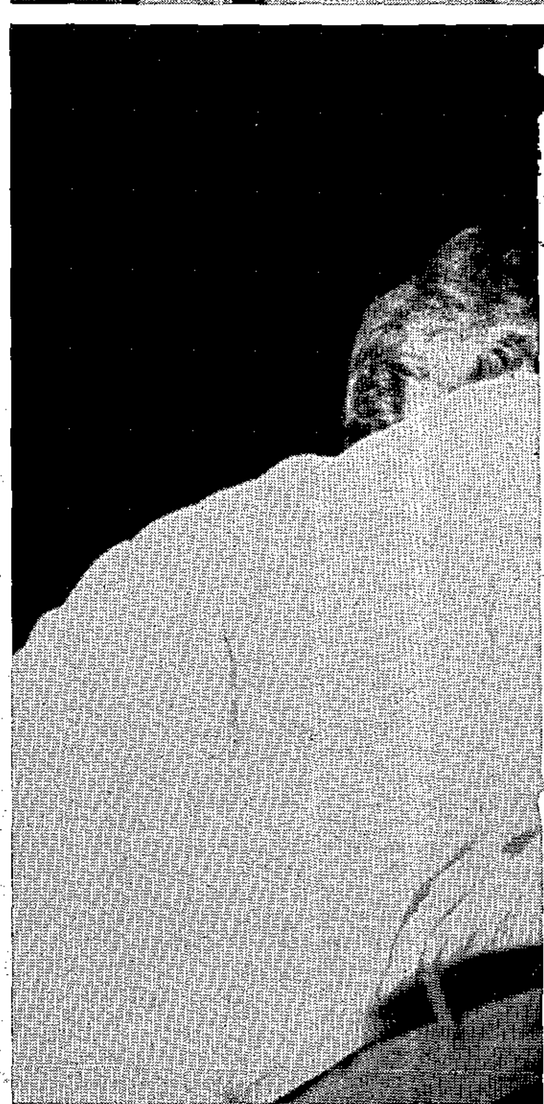
— *Vos trois films précédents,* L'avventura, La notte, L'eclisse, *nous donnaient l'impression d'une ligne droite, qui avance devant elle, qui cherche ; et maintenant, vous êtes arrivé dans un nouvel endroit, qui s'appelle peut-être le* Désert rouge, *qui est peut-être un désert pour cette femme, mais qui, pour vous, est au contraire film sur le monde total, et pas seulement sur le monde d'au-quelque chose de plus plein et de plus complet : c'est un film sur le monde total, et pas seulement sur le monde d'aujourd'hui...*

— Il m'est très difficile de parler de ce film maintenant. Il est trop récent. Je suis encore trop lié aux « intentions » qui m'ont poussé à le faire, je n'ai pas la lucidité ni le détachement nécessaires pour pouvoir le juger. Je crois pouvoir dire pourtant que, cette fois, il ne s'agit pas d'un film sur les sentiments. Les résultats (qu'ils soient bons ou mauvais, beaux ou laids), obtenus dans mes précédents films, sont ici dépassés, caducs. Le propos est tout autre. Auparavant, c'étaient les rapports des personnages entre eux qui m'intéressaient. Ici, le personnage central est confronté également avec le milieu social, ce qui fait que je traite mon histoire d'une façon toute différente. Il est trop simpliste, comme beaucoup l'ont fait, de dire que j'accuse ce monde industrialisé, inhumain, où l'individu est écrasé et conduit à la névrose. Mon intention, au contraire (encore que l'on sache souvent très bien d'où l'on part, mais nullement où l'on aboutira), était de traduire la beauté de ce monde, où même les usines peuvent être très belles... La ligne, les courbes des usines et de leurs cheminées, sont peut-être plus belles qu'une ligne d'arbres, que l'œil a déjà trop vue. C'est un monde riche, vivant, utile. Pour moi, je tiens à le dire, cette sorte de névrose qu'on voit dans *Deserto rosso* est surtout une question d'adaptation. Il y a des gens qui s'adaptent, et d'autres qui ne l'ont pas encore fait, car ils sont trop liés à des structures, ou des rythmes de vie, qui sont maintenant dépassés. C'est le cas de Giuliana. La violence de l'écart, du décalage entre sa sensibilité, son intelligence, sa psychologie, et la cadence qui lui est imposée, provoque la crise du personnage. C'est une crise qui ne concerne pas seulement ses rapports épidermiques avec le monde, sa perception des bruits, des couleurs, des personnages froids qui l'entourent, mais aussi son système de valeurs (éducation, morale, foi), qui ne sont plus valables et ne la soutiennent plus. Elle se trouve donc dans la nécessité de se renouveler entièrement, en tant que femme. C'est ce que les médecins lui conseillent et qu'elle s'efforce de faire. Le film est, en un certain sens, l'histoire de cet effort.

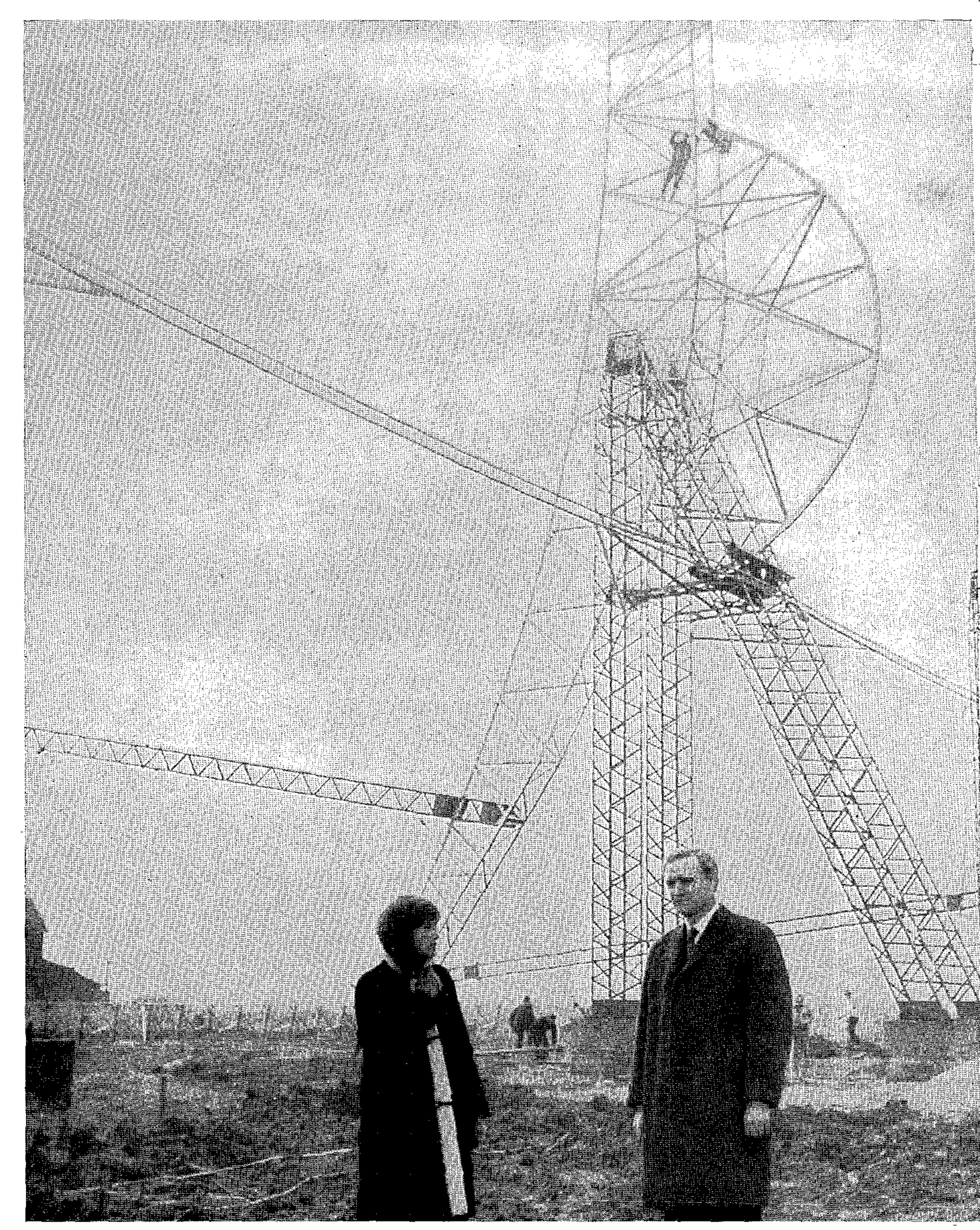
— *Comment s'insère alors l'épisode de l'histoire qu'elle raconte au petit garçon ?*

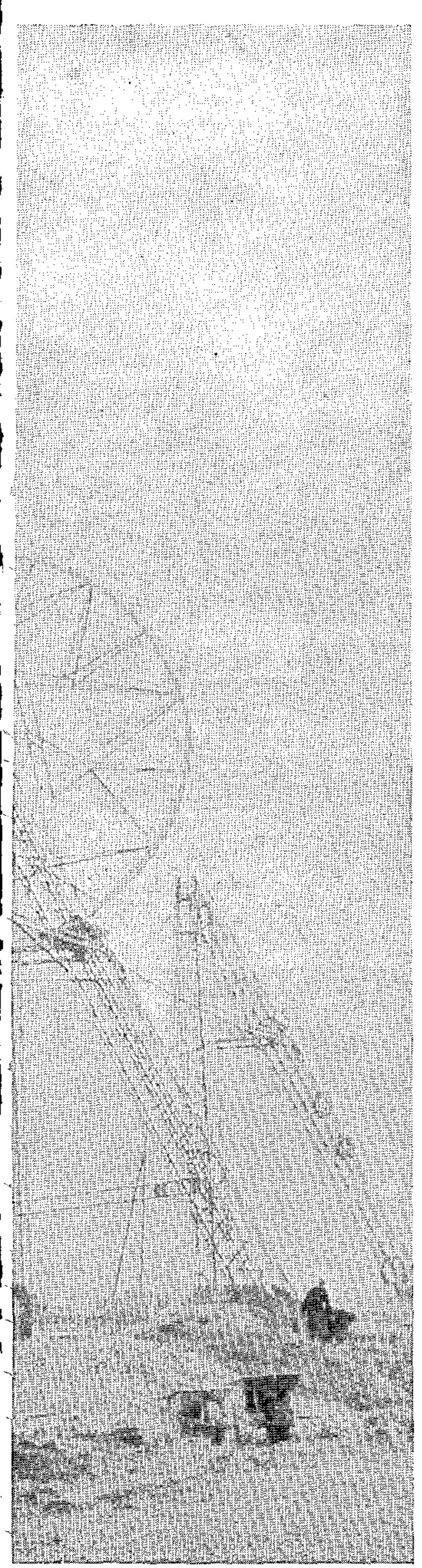
— Il y a une femme et un enfant malade. La mère doit raconter une fable à l'enfant, mais celles qu'elle sait, il les connaît déjà toutes. Elle doit donc en inventer une. Etant donné la psy-





Au centre du "Désert rouge" la femme; puis le mari, le fils, l'amant : Giuliana (Monica Vitti) avec Ugo (Carlo Chionetti) ; avec Valerio (Valerio Bartoleschi) ; avec Corrado (Richard Harris).





Giuliana et Corrado devant les radars pour étoiles, toiles d'araignées d'un nouveau genre.

chologie de Giuliana, il me semble naturel que pour elle cette histoire devienne — inconsciemment — une évasion hors de la réalité qui l'entoure, vers un monde où les couleurs appartiennent à la nature : c'est la mer bleue, le sable rose. Les rochers eux-mêmes prennent forme humaine, l'étreignent, et chantent avec douceur.

Vous souvenez-vous de la scène de la chambre, avec Corrado ? Elle dit, appuyée au mur : « Sais-tu ce que je voudrais ?... Tous ceux qui m'ont aimée... les avoir tous ici, autour de moi, comme un mur. » Elle a besoin, en fait, qu'ils l'aident à vivre, parce qu'elle a peur de ne pas pouvoir y arriver toute seule.

— *Le monde moderne n'est donc que le révélateur d'une névrose plus ancienne et plus profonde ?*

— Le milieu dans lequel vit Giuliana accélère la crise du personnage, mais il faut naturellement que celui-ci porte en soi le terrain favorable à cette crise. Il n'est pas facile de déterminer les causes et les origines de la névrose ; elle se manifeste sous des formes tellement différentes, et parfois à la limite de la schizophrénie, dont les symptômes ressemblent souvent aux symptômes névrotiques. Mais c'est à travers une semblable exaspération du personnage que l'on arrive à cerner une situation. On m'a reproché d'avoir choisi un cas pathologique. Mais, si j'avais choisi une femme normalement adaptée, il n'y avait plus de drame, le drame appartient à ceux qui ne s'adaptent pas.

— *N'y a-t-il pas déjà des traces de ce personnage dans celui de* L'eclisse ?

— Le personnage de Vittoria dans *L'eclisse* est le contraire de celui de Giuliana. Dans *L'eclisse*, Vittoria est une fille calme et équilibrée, qui réfléchit à ce qu'elle fait. Il n'y a en elle aucun élément de névrose. La crise, dans *L'eclisse*, est une crise des sentiments. Dans *Deserto rosso*, les sentiments sont un fait acquis. D'ailleurs, les rapports entre Giuliana et son mari sont normaux. Si on lui demandait : « Aimes-tu ton mari ? », elle répondrait oui. Jusqu'à sa tentative de suicide, sa crise est souterraine, elle n'est pas visible.

Je tiens à souligner que ce n'est pas le milieu qui fait naître la crise : il la fait seulement éclater. On peut alors penser qu'en dehors de ce milieu il n'y a pas de crise. Mais ce n'est pas vrai. Notre vie, même si nous ne nous en rendons pas compte, est dominée par l'« industrie ». Et par « industrie », il ne faut pas entendre seulement usines, mais aussi et surtout produits. Ces produits sont partout, ils entrent dans nos maisons, faits de plastiques ou d'autres matériaux inconnus il y a quelques années à peine, ils sont vivement colorés, ils nous rejoignent où que nous soyons. A l'aide d'une publicité qui tient de plus en plus compte de notre psychologie et de notre subconscient, ils nous obsèdent. Je peux dire ceci : en situant l'histoire de *Deserto rosso* dans le monde des usines, je suis remonté à la source de cette sorte de crise qui, comme un fleuve, reçoit mille affluents, se divise en mille bras pour enfin tout submerger et se répandre partout.

— *Mais cette beauté du monde moderne n'est-elle pas aussi la résolution des difficultés psychologiques des personnages, n'en montre-t-elle pas la vanité ?*

— On ne doit pas sous-estimer le drame de ces hommes ainsi conditionnés. Sans drame, il n'y a pas d'hommes non plus, peut-être. Je ne crois pas non plus que la beauté du monde moderne puisse résoudre à elle seule nos drames. Je crois, par contre, qu'une fois adaptés aux nouvelles techniques de vie, nous trouverons peut-être de nouvelles solutions à nos problèmes.

Mais pourquoi me faites-vous parler de ces choses-là ? Je ne suis pas un philosophe, et tous ces raisonnements n'ont rien à voir avec l'« invention » d'un film.

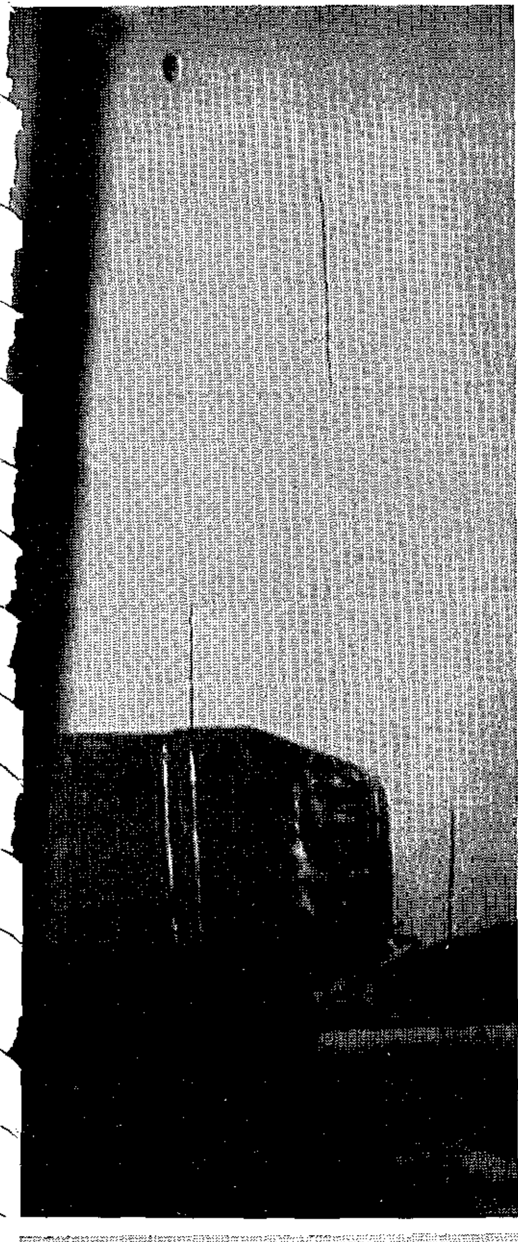
— *Par exemple, la présence du robot dans la chambre du petit garçon est-elle bénéfique ou maléfique ?*

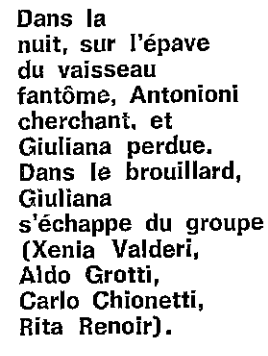
— A mon avis, bénéfique. Parce que l'enfant, en jouant avec ce genre de jouets, s'adaptera très bien à la vie qui l'attend. Mais voilà que nous revenons à notre conversation de tout à l'heure. Les jouets sont produits par l'industrie, qui de cette façon influence même l'éducation des enfants.

Je suis encore stupéfait par une conversation que j'ai eue avec un professeur de cybernétique de l'Université de Milan, Silvio Ceccato, que les Américains considérent comme une sorte d'Einstein. Un type formidable, qui a inventé une machine qui regarde et qui décrit, une machine qui peut conduire une voiture, faire un reportage d'un point de vue esthétique, ou éthique, ou journalistique, etc. Et il ne s'agit pas de télévision : c'est un cerveau électronique. Cet homme, qui fait preuve par ailleurs d'une lucidité extraordinaire, ne prononça jamais, au cours de notre conversation, de mots techniques que j'aurais risqué de ne pas comprendre. Eh bien, je suis devenu fou. Au bout d'un moment, je ne comprenais plus rien à ce qu'il me disait. Il s'efforçait d'employer mon langage, mais il se trouvait dans un autre monde. Auprès de lui, il y avait une jeune fille de 24-25 ans, jolie, d'ori-











Dans la nuit, sur l'épave du vaisseau fantôme, Antonioni cherchant, et Giuliana perdue. Dans le brouillard, Giuliana s'échappe du groupe (Xenia Valderi, Aldo Grotti, Carlo Chionetti, Rita Renoir).

gine petite-bourgeoise, sa secrétaire. Elle, elle le comprenait parfaitement. En Italie, ce sont en général des filles très jeunes et très simples, et qui n'ont qu'un modeste diplôme, qui s'occupent de l'établissement des programmes pour les cerveaux électroniques : pour elles, il est très simple et très facile de faire un raisonnement pour cerveau électronique, alors que ce n'est pas facile du tout, du moins pour moi.

Un autre savant, Robert M. Stewart, est passé chez moi, il y a six mois, à Rome. Il avait inventé un cerveau chimique, et se rendait à Naples à un congrès de cybernétique, pour rendre compte de sa découverte, qui est l'une des découvertes les plus extraordinaires du monde. C'est une toute petite boîte, montée sur des tubes : il s'agit de cellules dans la composition desquelles entre de l'or, mêlé à d'autres substances. Elles vivent dans un liquide chimique, et elles vivent d'une vie autonome, elles ont des réactions : si vous entrez dans la pièce, la cellule prendra une certaine forme, et si j'entre, elle prendra une autre forme, etc. Dans cette petite boîte, il n'y a que quelques millions de cellules, mais à partir de cela, on peut parvenir à refaire le cerveau humain. Ce savant les nourrit, les fait dormir... Il me parlait de tout ça, qui était très clair, mais si incroyable qu'à un certain moment, je ne parvenais plus à le suivre. Par contre, l'enfant qui joue avec le robot dès son plus jeune âge comprendra très bien, il n'aura aucun mal à aller, s'il en a envie, dans l'espace avec une fusée.

Je regarde tout cela avec beaucoup d'envie, et je voudrais être déjà dans ce nouveau monde. Malheureusement, nous n'y sommes pas encore, et c'est un drame pour plusieurs générations comme la mienne, la vôtre, celle de l'immédiat après-guerre. Je pense qu'il va y avoir dans les années à venir des transformations très violentes, dans le monde comme à l'intérieur de l'individu. La crise d'aujourd'hui vient de cette confusion spirituelle, de cette confusion des consciences, de la foi, de la politique ; voilà autant de symptômes des transformations à venir. Alors je me suis dit : « Qu'est-ce qu'on raconte aujourd'hui au cinéma ? » Et j'ai eu envie de raconter une histoire fondée sur ces motivations dont je parlais plus haut.

— *Les héros de ce film sont cependant intégrés à cette mentalité ; ce sont des ingénieurs, ils font partie de ce monde...*

— Pas tous. Le personnage de Richard Harris est un personnage presque romantique, qui pense à s'enfuir en Patagonie, et n'a aucune idée sur ce qu'il faut faire. Il s'enfuit, et croit résoudre ainsi le problème de sa vie. Mais celui-ci est au-dedans, et non en dehors de lui. C'est d'autant plus vrai qu'il lui suffit de la rencontre d'une femme pour provoquer une crise, et il ne sait plus s'il partira ou non, cette histoire le bouleverse. Je voudrais signaler un moment dans le film qui est une accusation du vieux monde : quand cette femme en crise a besoin de quelqu'un qui l'aide, elle trouve un homme qui profite d'elle et de cette crise. Elle se trouve en face des vieilles choses, et ce sont les vieilles choses qui la secouent et qui l'emportent. Si elle avait rencontré quelqu'un comme son mari, celui-ci aurait agi différemment ; il aurait d'abord cherché à la soigner, puis ensuite, peut-être... Alors que là, c'est son propre monde qui la trahit.

— *Après la fin du film, va-t-elle devenir un personnage comme son mari ?*

— Je crois qu'à la suite des efforts qu'elle fait pour trouver un lien avec la réalité, elle finit par trouver un compromis. Les névrosés ont des crises, mais aussi des moments de lucidité, qui peuvent durer toute leur vie. Elle trouve peut-être un compromis, mais la névrose reste en elle. Je crois avoir donné l'idée de cette continuité dans la maladie avec cette image un peu floue : elle est dans une phase statique. Que va-t-elle devenir ? Il faudrait faire un autre film pour le savoir.

— *Pensez-vous que la prise de conscience de ce nouveau monde ait des répercussions sur l'esthétique, sur la conception de l'artiste ?*

— Oui, je le crois. Cela change la façon de voir, de penser : tout change. Le Pop-Art démontre que l'on cherche autre chose. Il ne faut pas sous-estimer le Pop-Art. C'est un mouvement « ironique », et cette ironie consciente est très importante. Les peintres Pop-Art savent très bien qu'ils font des choses dont la valeur esthétique n'est pas encore mûre — sauf Rauschenberg, qui est plus peintre que les autres... Encore que « la machine à écrire molle » d'Oldenburg soit très belle... Je l'aime beaucoup. Je crois qu'il est bon que tout cela sorte. Cela ne peut qu'accélérer le processus de transformation en question.

— *Mais le savant a-t-il la même conscience que nous ? Raisonne-t-il comme nous par rapport au monde ?*

— Je l'ai demandé à Stewart, l'inventeur du cerveau chimique. Il m'a répondu que son travail si particulier avait sans aucun doute une résonnance sur sa vie privée, jusque dans ses rapports avec sa famille.

— *Et faut-il conserver les sentiments ?*

— Quelle question ! Croyez-vous qu'il soit facile d'y répondre ?

Tout ce que je peux dire à propos des sentiments, c'est qu'il faut qu'ils *changent.* « *Il faut* », *ce n'est pas ce que je veux dire.* Ils changent. Ils ont déjà changé.

— *Dans les romans de science-fiction, il n'y a jamais de personnages d'artistes, de poètes...*

— Oui, c'est curieux. Peut-être pensent-ils qu'on peut se passer de l'art. Peut-être sommes-nous les derniers à produire des choses *aussi gratuites en apparence, comme sont les œuvres d'art.*

— *Est-ce que* Deserto rosso *vous aide aussi à régler des problèmes personnels?*

— *En faisant un film, on vit, et pourtant on règle toujours des* problèmes personnels. Problèmes qui concernent notre travail, mais aussi notre vie privée. Si les choses dont nous parlons aujourd'hui *ne sont pas celles dont nous parlions tout de suite après* la guerre, c'est qu'en fait le monde autour de nous a changé, mais que nous aussi nous avons changé. Nos exigences ont changé, nos propos, nos thèmes.

Tout de suite après la guerre, les choses à dire étaient très nombreuses; il était intéressant de montrer la réalité sociale, la condition sociale de l'individu. Aujourd'hui, tout cela a été déjà fait, déjà vu. Les thèmes nouveaux dont on peut traiter aujourd'hui sont ceux dont nous venons de parler. Je ne sais pas encore comment on peut les aborder, les présenter. J'ai essayé de développer un de ces thèmes dans *Deserto rosso,* et je ne pense pas l'avoir épuisé. Ce n'est que le début d'une série de problèmes et d'aspects de notre société moderne et de cette façon de vivre qui est la nôtre. D'ailleurs, vous aussi, Godard, vous faites des films très modernes, votre façon de traiter les sujets révèle une exigence de rupture avec le passé.

— *Quand vous commencez ou terminez certains plans sur des formes quasi abstraites, sur des objets ou des détails, le faites-vous dans un esprit pictural?*

— J'éprouve le besoin d'exprimer la réalité dans des termes qui ne soient pas tout à fait réalistes. La ligne blanche abstraite qui entre dans le plan au début de la séquence de la petite rue grise, m'intéresse beaucoup plus que la voiture qui arrive : c'est une façon d'approcher le personnage à partir des choses, plutôt qu'à travers sa vie. Sa vie, au fond, ne m'intéresse que relativement. C'est un personnage qui participe à l'histoire en fonction de sa féminité, de son aspect et de son caractère féminin, qui sont l'essentiel pour moi. C'est justement pour cette raison que j'ai tenu à faire jouer ce rôle d'une façon un peu statique.

— *Il y a donc sur ce point aussi une rupture avec vos films précédents.*

— Oui, c'est un film moins réaliste, d'un point de vue figuratif. C'est-à-dire, il est réaliste d'une façon différente. Par exemple, je me suis beaucoup servi du téléobjectif pour ne pas avoir de profondeur de champ, celle-ci étant justement un élément indispensable du réalisme. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de mettre le personnage en contact avec les choses, car ce sont les choses, les objets, la matière, qui ont du poids aujourd'hui. Je ne considère pas le *Désert rouge* comme un aboutissement : c'est une recherche. Je veux raconter des histoires différentes avec des moyens différents. Tout ce qui a été fait, tout ce que j'ai fait jusqu'ici ne m'intéresse plus, cela m'ennuie. Peut-être ressentez-vous aussi la même chose?

— *Tourner en couleurs a-t-il été un changement important?*

— Très important. J'ai dû changer la technique à cause d'elle, mais pas seulement à cause d'elle. J'avais déjà besoin de changer de technique, pour les raisons dont nous avons parlé. Mes exigences n'étaient plus les mêmes. Le fait de me servir de la couleur a accéléré ce changement. Avec la couleur, on n'emploie pas les mêmes objectifs. De même, je me suis aperçu que certains mouvements d'appareil ne collaient pas toujours avec son emploi : un panoramique rapide est efficace sur un rouge vif, sur un vert pourri il ne donne rien, à moins de chercher un nouveau contraste. Je crois qu'il y a un rapport entre les mouvements d'appareil et la couleur. Un seul film n'est pas suffisant pour étudier le problème à fond, mais c'est un problème qu'il faut examiner. J'avais fait, sur ce point, des essais en 16 mm, très intéressants, mais je n'ai pas pu réaliser pendant le film certains des effets que j'avais trouvés. On est trop coincé à ce moment-là.

Vous savez qu'il existe une psycho-physiologie de la couleur ; des études, des expériences ont été faites à ce sujet. On a peint l'intérieur de l'usine que l'on voit dans le film en rouge ; quinze jours plus tard, les ouvriers se battaient entre eux. On l'a repeint en vert pâle, et tout le monde a vécu en paix. L'œil des ouvriers doit se reposer.

— *Comment avez-vous choisi les couleurs du magasin?*

— Il fallait choisir entre couleurs chaudes et couleurs froides. Giuliana veut des couleurs froides pour son magasin. Ce sont celles qui gênent le moins les produits exposés. Si vous peignez un mur en orange, cette couleur tuera les objets voisins, alors qu'un azur ou un vert pâle mettront en valeur les objets sans les écraser. Je voulais ce contraste entre couleurs chaudes et couleurs froides : il y a un orange, un jaune, un plafond marron, et mon personnage s'aperçoit que cela ne va pas, pour elle.

— *Le premier titre du film était* Celeste e verde...

— Je l'ai abandonné, car cela ne me semblait pas un titre assez viril ; il était trop directement lié à la couleur. Je n'ai jamais pensé d'abord à la couleur en soi. Le film est né en couleurs, mais j'ai toujours pensé d'abord à la chose à dire, comme c'est naturel, et dont j'aidais l'expression à travers le fait couleur. Je n'ai *jamais pensé : je vais mettre un bleu près d'un marron.* J'ai teint l'herbe qui entoure la baraque au bord du marais pour renforcer le sens de la désolation, de la mort. Il y avait une vérité du *paysage à rendre :* quand les arbres sont morts, ils ont cette couleur.

— *Le drame n'est donc plus psychologique, mais plastique...*

— *C'est la même chose.*

— *Ainsi, tous ces plans d'objets pendant la conversation sur la Patagonie?...*

— C'est une sorte de « distraction » du personnage. Il est las d'entendre toutes ces conversations. Il pense à Giuliana.

— *Les dialogues sont plus simples, plus fonctionnels que ceux de vos films précédents ; est-ce que leur rôle traditionnel de « commentaire » n'est pas pris par la couleur?*

— Oui, je crois que c'est vrai. Disons qu'ils sont ici réduits au *minimum indispensable, et que, dans ce sens, ils sont liés à la* couleur. Par exemple, je n'aurais jamais fait la scène dans la baraque où l'on parle des drogues, des excitants, sans employer *le rouge. Je ne l'aurais pas faite en noir et blanc. Le rouge* met le spectateur dans un état d'esprit qui lui permet d'accepter ces dialogues. La couleur est juste pour les personnages (qui sont justifiés par elle), et aussi pour le spectateur.

— *Vous sentez-vous plus proche des recherches des peintres que de celles des romanciers?*

— *Je ne me sens pas éloigné des recherches du nouveau roman,* mais elles m'aident moins que les autres : la peinture, la recherche scientifique m'intéressent davantage. Je ne crois pas qu'elles m'influencent directement. *Il n'y a dans ce film aucune recherche* picturale, nous sommes, me semble-t-il, loin de la peinture. Et naturellement, ces exigences qui n'ont dans la peinture aucun *contenu narratif, en retrouvent un au cinéma :* voilà où les recherches du roman rejoignent celles de la peinture.

— *Avez-vous retravaillé la couleur au laboratoire, ce que permet le Technicolor?*

— Je n'ai fait aucune confiance au laboratoire, pendant le tournage. C'est-à-dire que j'ai essayé, pendant les prises, de mettre les *couleurs que je voulais sur les choses elles-mêmes, sur les paysages.* J'ai peint directement, au lieu de trafiquer la couleur en laboratoire. Ce que j'ai demandé ensuite au laboratoire, c'est une reproduction *fidèle des effets que j'avais obtenus. Ce qui ne fut* pas facile, car le Technicolor, on le sait, exige de nombreuses interventions sur la matrice : le travail a été très long et délicat.

— *Vous faisiez l'étalonnage pendant le tournage...*

— Exactement. Je crois qu'il ne faut pas trop se fier au travail que l'on peut faire au laboratoire. Ce n'est pas leur faute. C'est que, techniquement, on est encore très en retard pour la couleur.

— *A votre avis, Giuliana voit-elle les couleurs comme vous les montrez?*

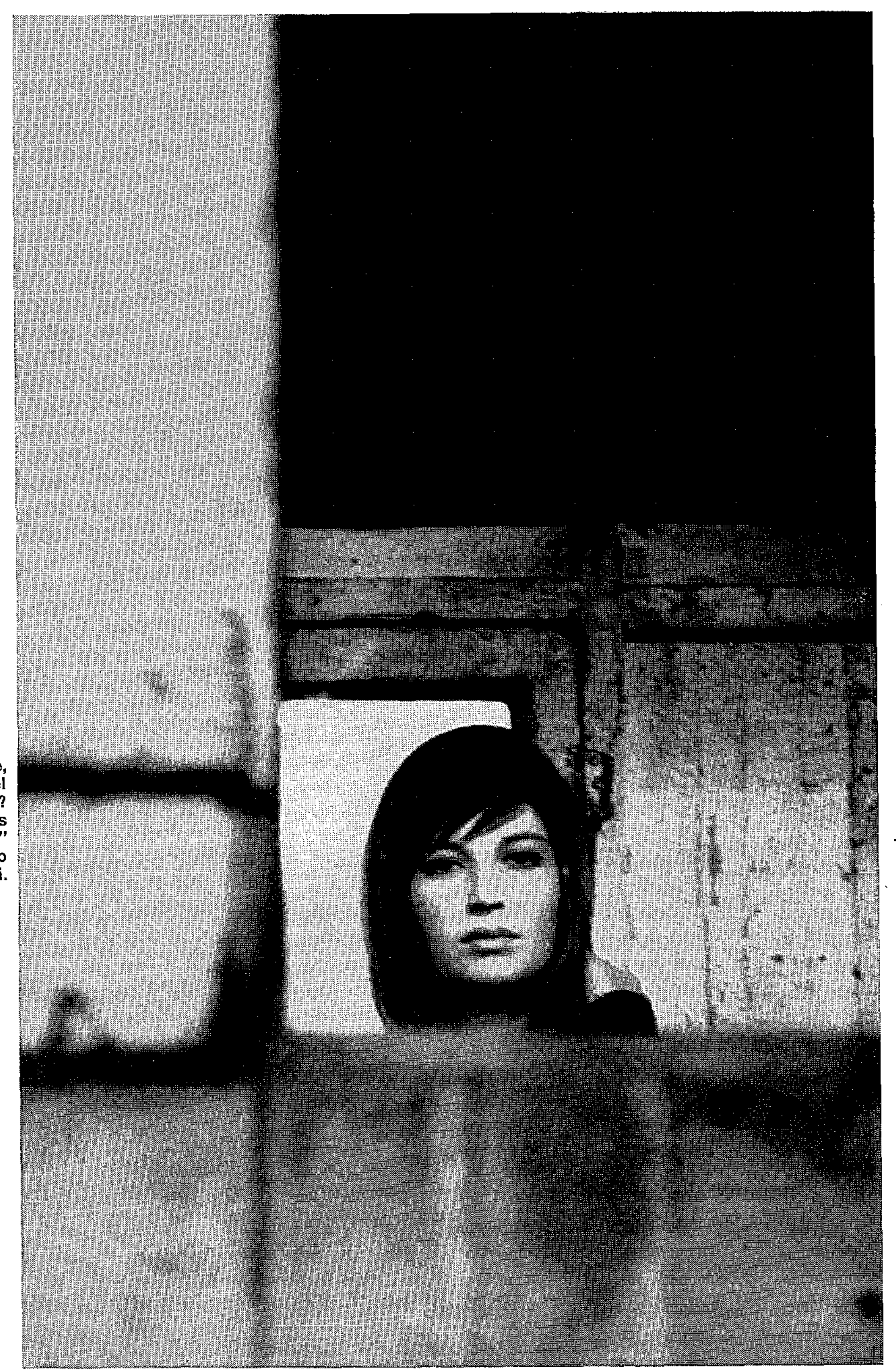
— Vous savez, il y a des névrosés qui voient les couleurs différemment. Les médecins ont fait des expériences à ce sujet, avec la mescaline par exemple, pour essayer de savoir ce qu'ils voient. A un certain moment, j'ai eu l'intention de faire des effets de ce genre. Mais il n'y a plus maintenant qu'un seul instant, où l'on voit des taches sur un mur. J'avais aussi pensé à modifier la couleur de certains objets, et puis, le fait d'employer tous ces « trucs » m'a semblé devenir très vite artificiel, c'était une façon artificielle de dire des choses qui pouvaient être dites de façon beaucoup plus simple. Alors, j'ai éliminé ces effets. Mais on peut penser qu'elle voit des couleurs différentes.

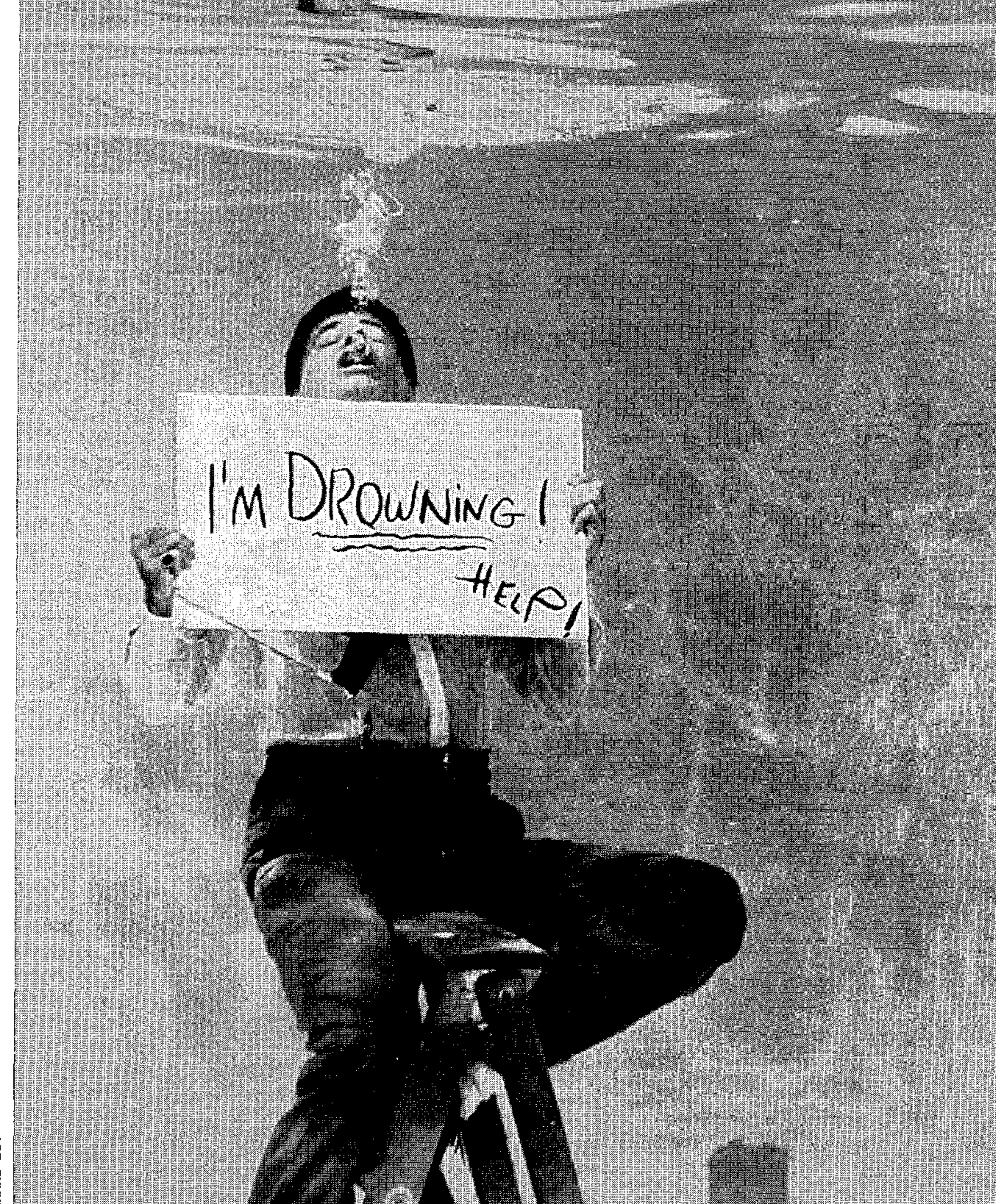
C'est amusant : en ce moment, je suis en train de parler avec Godard, un des plus modernes et doués cinéastes d'aujourd'hui, et tout à l'heure, j'ai déjeuné avec René Clair, un des plus grands metteurs en scène du passé : ce n'était pas tout à fait le même genre de conversation... Il est préoccupé par l'avenir du cinéma. Nous, au contraire (vous êtes d'accord, je crois), nous avons confiance dans l'avenir du cinéma.

— *Et qu'allez-vous faire maintenant?*

— Je vais faire un sketch avec Soraya... Ce sketch m'intéresse parce que je vais poursuivre les recherches sur la couleur, pousser plus avant les expériences que j'ai faites avec *Deserto rosso.* Après, je vais faire un film qui m'intéresse davantage. Si je trouve un producteur qui me le fasse faire... (*Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Michelangelo Antonioni.*)

A la fenêtre, ouverte sur quel visage, quel regard ? Monica Vitti dans "Deserto rosso" de Michelangelo Antonioni.




I'M DROWNING!
HELP!

Gestes et opinions du Dr Jerry

deux entretiens avec Jerry Lewis

Il a suffi de cinq films pour faire apparaître, sous les grimaces du clown Jerry Lewis, sous le masque des rires, un autre visage, plus étonnant encore, une seconde personnalité dont on ne sait plus désormais si ce n'était pas, en fait, la première : celle du cinéaste, l'un des plus grands. Acteur, metteur en scène, voici que les deux faces de Lewis renvoient l'une à l'autre, ne se laissent distinguer que pour mieux manifester leur liaison, leur concours. Mais, si l'homme de spectacle et l'homme de cinéma (ce n'est pas forcément même chose) sont associés chez Lewis d'exemplaire manière, ce n'est pourtant pas sans quelque drame (on sait bien quels gouffres découvre le rire), sans que soient affrontés, mis au jour, élucidés peut-être certains problèmes et un certain mystère : celui du cinéma, qui est au centre de chacun des films de Lewis et qui leur donne tout leur poids : le rapport vertigineux entre acteur, personnage, homme et artiste, entre la création et sa chose, entre la salle et l'écran, entre le cinéma et son double, la vie. Jerry Lewis, à la fois créateur d'un univers et son moteur universel, nous propose, à sa façon insistante, obsédante, et plus angoissante à mesure que plus assurée, une réflexion agissante sur les pouvoirs du cinéma, sur les magies de l'image et de ses reflets en nous. Aussi, il était temps que les Cahiers s'entretiennent avec Jerry Lewis. Pour ce faire, et pour dialoguer avec le génie multiple de Lewis, ce n'était pas trop que de quatre ambassadeurs. Nous donnons ici deux de ces audiences exceptionnelles (une autre suivra). Leur ton, leurs contradictions, leur brièveté même, sont à l'image de Jerry Lewis; il n'y a pas de meilleur portrait de ce génie brouillon et bouillant que son désordre organisé.



"The Bellboy" : passé à la mise en scène, Lewis laisse à d'autres le rôle du cabot.

Nutty professors

Jerry Lewis, Herbert Feinstein

Il ne fut guère question de cinéma entre Jerry Lewis et le professeur Feinstein du San Francisco College, et, loin de constituer un entretien, les propos qui suivent témoignent de l'impossibilité d'un dialogue qui n'est pas sans être révélatrice, à sa manière.

— *Dr. Jekyll, un autre professeur vous souhaite la bienvenue.*
— Merci professeur, mais vous n'êtes vraiment pas aussi cinglé que celui en question.
— *Qu'en savez-vous ?*
— Je n'en sais rien, mais j'ose espérer qu'il n'y en a pas deux comme lui.
— *Ne parions pas.*
— D'accord.
— *Vous avez commencé très jeune. Enfant, vous chantiez une vieille berceuse : « Body could you spare a dime ? »*
— Il y a bien longtemps de ça. Vous avez passé votre temps à lire ma biographie ?
— *Absolument, j'ai appris ma leçon jusqu'à trois heures du matin.*
— Pourquoi ne l'oubliez-vous pas, vous auriez une meilleure interview ?
— *Laissez-moi vous interviewer* vous.
— D'accord.
— *Sautons de « Body could you spare a dime ? » à vos premières armes au Borscht Belt. Etait-ce un bon terrain d'apprentissage ?*
— Oui, certainement, et j'aurais bien voulu qu'il y en ait d'autres semblables. On avait l'occasion de rencontrer ainsi toutes sortes de personnes et on apprenait à les comprendre, à les mieux connaître.
— *Avez-vous rencontré à ce moment-là d'autres personnes, en dehors de D. Kaye, qui sont devenues des vedettes ?*
— Oui, beaucoup, et non seulement des vedettes, mais des gens simplement formidables et qui le sont devenus grâce à cette expérience. Le sud du Borscht Belt se trouvait aux confins des quartiers new-yorkais très « high class ».
— *Si haute que je n'en ai jamais entendu parler.*
— Vous, vous n'aimez pas la « high class » ! Pourquoi ?
— *Ce sera le sujet d'un prochain entretien. Mais, à propos de l'apprentissage des jeunes comédiens, n'avez-vous pas eu une école vous-même ?*
— Si, pendant un an. Mais j'avais trop peu de temps pour poursuivre ce travail. Néanmoins, je suis ravi qu'une grande partie des élèves ait continué. J'en ai utilisé un grand nombre dans mes propres spectacles et dans mes films. L'école marchait très bien car ils avaient beaucoup de respect pour ce que je disais, pour ce que je faisais, et je le leur rendais bien.
— *Puisque nous parlons d'études, pouvons-nous aborder des sujets plus austères ?*
— Oui, mais je ne sais pas si j'en serai capable.
— *Pas de fausse modestie.*
— Il n'y a rien de faux là-dedans. Il n'y a jamais rien de volontairement faux dans ce que je dis. Si je ne sais pas quelque chose, je vous dirai que je n'en sais rien.
— *Bien. Commençons par Aristote.*
— Dans quel orchestre joue-t-il ?
— *Les Poétiques. Il distinguait la comédie qui peint des types inférieurs, de la tragédie qui peint au contraire des types supérieurs...*
— Non, je ne suis pas d'accord. Ainsi la comédie peindrait des types inférieurs... ?
— *Exactement.*
— Alors, j'ai du nouveau pour vous. Elle ne peint pas les gens inférieurs, mais les gens de notre monde, c'est-à-dire la majorité. Il y a 200 sophistiqués et 177.000.000 d'Américains.
— *Les 200 sont-ils tous à San Francisco ?*
— Non, il y en a aussi quelques-uns à New York assis chez Sardy's.
— *Si les masques comiques antiques sont difformes, ils ne sont cependant pas douloureux, et Aristote définissait le comique comme...*
— Il ne savait pas ce qu'il disait. Je ne pense pas que l'on rie des difformités ou de la malchance. On rit parce qu'on est ravi et qu'on ne sait comment remercier Dieu de n'être pas dans la situation du personnage comique. Le rire étouffé n'est rien d'autre que le bonheur d'échapper à quelque chose de pénible.
— *Il est très difficile de définir la comédie, beaucoup de grands auteurs ont essayé...*
— Tous ceux qui ont essayé ont échoué.
— *Effectivement, et Samuel Johnson disait que la comédie est indéfinissable.*
— Indéfinissable ? Je ne suis pas d'accord. Les gens que vous avez lus à ce sujet ne sont qu'une bande d'amateurs. Ainsi, ce Samuel Johnson aurait dit que...
— *Il a écrit un dictionnaire.*
— Ah ! oui ? Ça prouve à quel point il était marrant !
— *Avez-vous alors une définition de professionnel ?*
— Pas de professionnel, mais seulement de quelqu'un qui cherche dans son cœur ce que la comédie représente pour lui, ce qu'il pense qu'elle est.
— *Auriez-vous l'amabilité de la dire ?*
— Oui. Je crois que la comédie n'est rien d'autre qu'un miroir pour les spectateurs. C'est le reflet de quelque chose qu'on a compris à un moment donné, dont on a fait l'expérience. C'est quelque chose comme la projection d'une idiotie ou d'une erreur commise par quelqu'un, et je crois que le rire vient du fait que l'acteur comique a le courage d'accomplir une action ridicule et de paraître idiot aux yeux du public, à qui l'occasion est ainsi donnée de se sentir supérieur à celui qui est sur la scène et qui prend l'air aussi stupide qu'il le faut pour déclencher le rire. C'est un don du comédien au public. Le public doit être manœuvré avec un soin infini. Il ne faut pas regarder les spectateurs de haut, car s'ils étaient crétins à ce point ils seraient sur scène à votre place.
— *Quels sont vos acteurs préférés ?*
— Tous les comiques. J'admire tous ceux qui jouent la comédie pour les mêmes raisons que moi, or ce sont celles de presque tous les comiques.
— *Quelles sont-elles ?*
— Divertir les autres. Alors un phénomène de réflexion se produit pour moi, il y a comme un jeu de miroirs et le plaisir que j'ai donné m'est rendu, j'en ai le reflet. Ce n'est ni un égocentrisme total ni un désintéressement total. Il y a seulement là une part d'égoïsme, car j'ai un très grand plaisir à être un centre d'attraction. Qui ne l'aurait pas ? Quand les gens rient de quelque chose que j'ai créé et que je les divertis, que je leur fais oublier leurs problèmes, c'est vraiment merveilleux. Mais il faut également que j'oublie pour cela mes propres problèmes.
— *Si l'on songe par exemple à l'œuvre de Keaton :* The General, *on ne peut saisir en quoi consiste la perfection du film qui, je crois, est parfait.*
— C'est un très bon film.
— *Il m'est impossible de m'identifier à Keaton. Souvenez-vous de ce garçon qui ne peut pas rentrer dans l'armée...*
— Vous ne pouvez pas vous identifier à lui car vous n'admettrez jamais d'être assez abruti pour ça. Ainsi vous ne pouvez comprendre cette sorte d'humour pour lequel Buster avait des dons extraordinaires.
— *La plupart des gens seraient ravis de ne pas aller à l'armée, or c'est pour lui la grande tragédie.*
— Oui, c'est un mensonge. Personne ne désire à ce point aller à l'armée à moins d'annoncer que Jayne Mansfield la dirige. Mais, il y a quelques années, la comédie était



"The Ladies Man",
ou pour ne pas parler de toutes ces femmes : l'orchestre blanc d'Harry James invite à la danse la Vampire et Jerry.



entièrement faite de mensonges. Les conventions étaient plus nombreuses encore qu'aujourd'hui et accentuées par le fait que la marche des gens était accélérée.

— *Avez-vous des projets en ce qui concerne un rôle tragique ?*

— Aucun. Il y a des gens bien plus compétents que moi pour ce genre de rôles et pas assez pour interpréter les miens. Il vaudrait donc mieux que l'inverse se produise. J'ai abordé « Dr. Jekyll and Mr. Hyde » de manière comique, car ainsi on en dit plus long.

— *Mais enfin, Shakespeare mêlait les deux genres.*

— Comment « mais enfin » ?

— *Ainsi Malvolio dans « La Nuit des rois »...*

— Qui est-ce donc ?

— *C'est le puritain que Shakespeare n'aimait pas et dont il se moque. Avez-vous vu la pièce ?*

— Je ne l'ai pas vue, je ne la lirai pas et je ne l'aime pas. Je n'aime rien de ce qu'il écrit parce que je n'en comprends pas un mot. Ainsi, la langue de Shakespeare ne vous dérange pas et vous dites ne pas aimer ce qui est « high class » !

— *Je ne vois pas le rapport.*

— Tout est « high class » dans Shakespeare.

— *C'est le best-seller de tous les temps !*

— Peut-être, mais combien de gens ont l'œuvre de Shakespeare dans leur bibliothèque pour que les autres la voient, sans jamais l'avoir ouverte ? C'est le plus grand snobisme qui existe. Il y a beaucoup plus de gens qui lisent les comics et les policiers mais qui se gardent bien de les ranger dans leur bibliothèque. Moi, je vous avoue que je les lis. Cela dit, je ne cherche pas à paraître paradoxal, professeur.

— *Mais je vous en prie, je m'informe.*

— Non, je ne fais que m'opposer aux choses qui me paraissent malhonnêtes ou sophistiquées. Au fait, après avoir cherché le sens de ce mot dans le dictionnaire, j'ai été terriblement déprimé.

— *Ça vient de sophiste.*

— Oui, mais ça veut aussi dire faux, et ceux qui lisent Shakespeare et en parlent ne sont pas vraiment vrais.

— *Pourquoi les Russes ont-ils adapté « La Nuit des rois » il y a quelques années, si ce n'est pour toucher le maximum de gens ?*

— Ils sont comme tout le monde : ils veulent en imposer et faire croire qu'ils en savent plus qu'ils n'en savent réellement.

— *Dans ce cas, mieux vaut ne pas vous poser de questions sur Chaucer...*

— Sur *qui ?*

— *Chaucer. Geoffrey. C'est le Hemingway du* 14e. *Vous savez de toute évidence de qui je veux parler.*

— J'ai seulement entendu ce nom quelque part. Je vous affirme que je ne me moque pas de vous et que lorsque je sais quelque chose, je peux être très précis. Mais quand je ne sais pas, je le dis et je demande des renseignements pour ne pas être de nouveau ridiculisé.

— *De toutes vos expériences d'acteur : scène, night club, cinéma, quelle est celle que vous avez préférée ?*

— Qu'importe, du moment qu'il y a un public.

— *Mais les publics changent.*

— Du moment qu'il y a trois personnes, j'ai un public.

— *Passer dans un night club et interpréter* The Nutty Professor *serait pour vous le même travail ?*

— Non. Le travail est différent selon le moyen d'expression que l'on utilise, c'est pourquoi certains gags que je peux placer dans un film me sont si chers, car il m'est impossible d'aller ensuite les refaire dans un night club. L'avantage qu'il y a à connaître de nombreux domaines

du spectacle est que vous touchez ainsi un public plus nombreux.
— *Avez-vous eu l'expérience d'une pièce de théâtre ?*
— Non, jamais. Cependant, j'y ai rêvé depuis longtemps. C'est la seule chose que je n'ai pas faite que je veuille faire à tout prix. J'allais toujours devant les théâtres à Broadway sans pouvoir acheter un ticket, obligé d'attendre au milieu de la foule, en me faufilant...
— *Mais Shakespeare n'a aucune importance à vos yeux...*
— Je n'aime pas beaucoup votre manière d'exprimer cela, professeur.
— *C'était idiot de ma part, je l'avoue.*
— C'était un peu pernicieux.
— *C'était ironique.*
— Laissez-moi vous réconforter un peu. Lorsque je parle de Shakespeare, ce n'est pas en vertu de mes propres normes que je surestimerais. Je crois que la raison de ma rébellion est mon ignorance. Si j'avais étudié davantage ce sujet, si je le connaissais mieux, je l'aimerais peut-être. Je ne l'aime pas. C'est sans doute parce que je ne le comprends pas et que je n'aime pas particulièrement les choses que je ne comprends pas. Je n'aime rien de ce que je ne peux pas faire, mais je montre volontiers ce que je sais faire correctement.
— *Qu'aimeriez-vous faire ?*
— Je ne veux pas écrire de livre. Je ne veux rien faire d'autre qu'être moi-même, à ma place, car nous en avons chacun une qui nous convient. Je voudrais monter des comédies musicales pour le « gros public » qui est fantastique car il vient vraiment au théâtre pour être diverti.

Rencontre entre l'ordre et le désordre

(Serge Daney et Jean-Louis Noames sur le plateau de Disorderly Orderly)

Dès que Jerry Lewis eut consulté le numéro spécial des Cahiers *sur le cinéma américain, il se mit à déclamer devant toute l'équipe du film de Tashlin un discours qui mêlait français imaginaire, anglais et yiddish, puis fit les remarques suivantes :*
— La différence entre le public américain et le public européen, français surtout, est que celui-ci voit votre travail plus en profondeur. Quand quelqu'un comme moi est à la fois scénariste, interprète et metteur en scène, pour lui, jouer un rôle n'est rien, ce qui est difficile, c'est de mettre en scène, c'est de trouver le rythme propre à déclencher le rire du public. Alors, lorsque l'on apprécie votre travail, longtemps passé inaperçu, vous éprouvez vraiment une joie immense. Mes films ont, je le sais, beaucoup de succès en France et en Europe, je n'ai donc qu'à dire la vérité : j'en suis très honoré, j'en suis vraiment très fier. Je suis toujours fier lorsque je reçois une récompense pour un de mes films, mais lorsque vous m'apprenez que j'ai reçu le « Prix de la jeune critique » pour *The Nutty Professor*, je le suis encore davantage car cette récompense-là vient d'Europe. Un soir, je suis allé dans un cinéma des Champs-Elysées où l'on passait l'un de mes films, cela me récompensa de tous mes efforts, ce fut une des soirées les plus extraordinaires de ma vie. Je me rendais compte des choses qu'ils aimaient, de ce qui les faisait rire, et pourquoi...
— *Pensez-vous vraiment que leurs réactions aient été différentes de celles du public américain ?*
— Bien sûr, complètement ! En France, ils voient le film en profondeur, ils ne sont pas là pour le détruire. Ils paient leur place quelle que soit la valeur du franc car ils veulent uniquement et de tout leur cœur être divertis. Le public est responsable de ses propres goûts ; s'il veut être diverti, il le sera, je vous le promets... Le public américain est de plus en plus gâté, on lui a trop donné et il n'est plus capable d'apprécier ce qu'on lui donne. Je vais m'attirer de très gros ennuis en disant cela, mais ça m'est absolument égal, car c'est la stricte vérité.
A sa demande, nous traduisons alors à Lewis la note que lui a consacrée Labarthe dans le numéro 150-151. Il reste silencieux quelques instants, presque gêné, puis commente :
— Vous voyez, c'est bien ce que je vous disais, il a vu les choses cachées, voire inconscientes. Est-ce que ce dictionnaire ne comprend que des metteurs en scène ? Tiens, Philip Dunne, quel écrivain merveilleux : « The View From Pompey's Head », quelle pièce extraordinaire !...
— *Que pensez-vous des jeunes metteurs en scène américains, par exemple Kubrick et Edwards ?*
— Je crois qu'ils sont merveilleux. Ils sont originaux, ont des idées nouvelles et l'industrie du cinéma a bien besoin d'eux. J'ai beaucoup de respect pour un metteur en scène, c'est-à-dire pour un homme qui est capable de créer quelque chose sur un écran, de se servir des acteurs sans en faire des pantins pour autant, c'est vraiment extraordinaire ! Il y a des producteurs dont j'ai honte (*il barre alors d'une croix rouge le nom de l'un d'entre eux dans le dictionnaire*), mais quelques-uns sont merveilleux et des relations franches entre un metteur en scène et un producteur, c'est quelque chose de formidable.
— *Que pensez-vous de cette idée de « dédoublement » que Labarthe signale dans votre œuvre ?*
— Elle est très profonde, et je crois que chacun de nous possède ainsi deux visages. Beaucoup de gens ne s'en rendent pas compte, mais nous avons tous un bon et un mauvais côté. Mais je pense que notre faiblesse est aussi notre force. C'est Shakespeare qui a dit cela, si mes souvenirs sont exacts. J'ai pour ma part une philosophie très simple : j'ai avec l'humanité entière une liaison amoureuse. J'adore les gens. J'adore donner. Aussi, j'oublie souvent de prendre, ce qui peut souvent avoir de mauvais résultats. Cet entretien n'a pas été préparé, on ne m'avait pas prévenu de votre arrivée, mais il me suffit de vous regarder dans les yeux pour être persuadé que vous êtes vrais, que vous êtes sincères. Vous me faites tellement



"The Errand Boy" :
tournage d'une scène de
tournage ou photo
de plateau des défauts d'un
plateau.

plaisir que je vous promets de faire tout ce que vous voudrez.

— *Quel est votre film préféré ?*

— C'est *The Nutty Professor.* Mais la mise en scène de *The Patsy* est meilleure. J'ai mieux travaillé, mieux mis en scène, mieux déplacé la caméra. J'apprends chaque jour de nouvelles choses. J'ai du mal à attendre d'un film à l'autre tant il y a de choses que j'ai envie de faire. En France, la mobilité de la caméra est tenue pour une chose très importante. On en comprend les mouvements et il n'y a rien qui soit interdit dans ce domaine si c'est pour la satisfaction du public. S'il ne s'agit que de votre délectation personnelle, alors ça n'a pas d'intérêt. Moi je le fais pour ma propre satisfaction mais aussi pour la vôtre, pour celle du public : là aussi il y a deux côtés au miroir, vous voyez... A l'heure actuelle, je suis en train d'écrire un scénario ; pour moi, « ça va »...

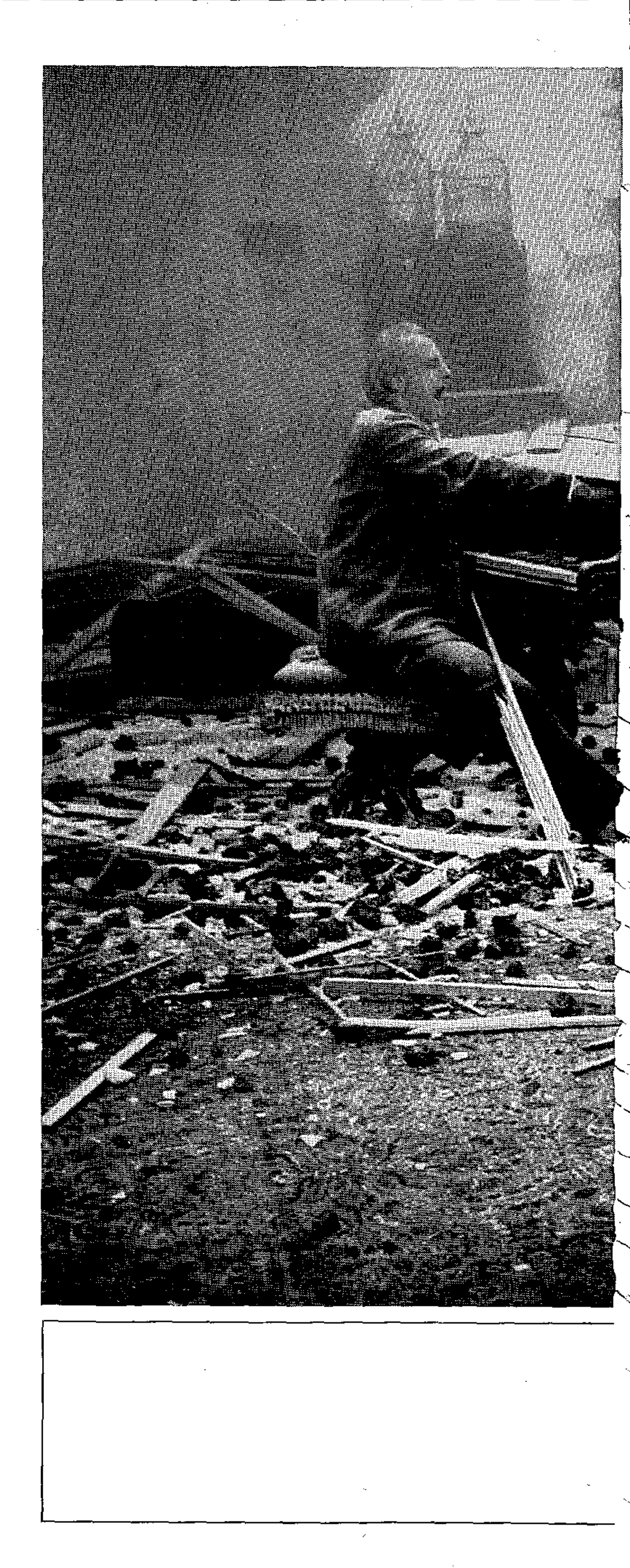
— *Quel était votre but en faisant* The Patsy *?*

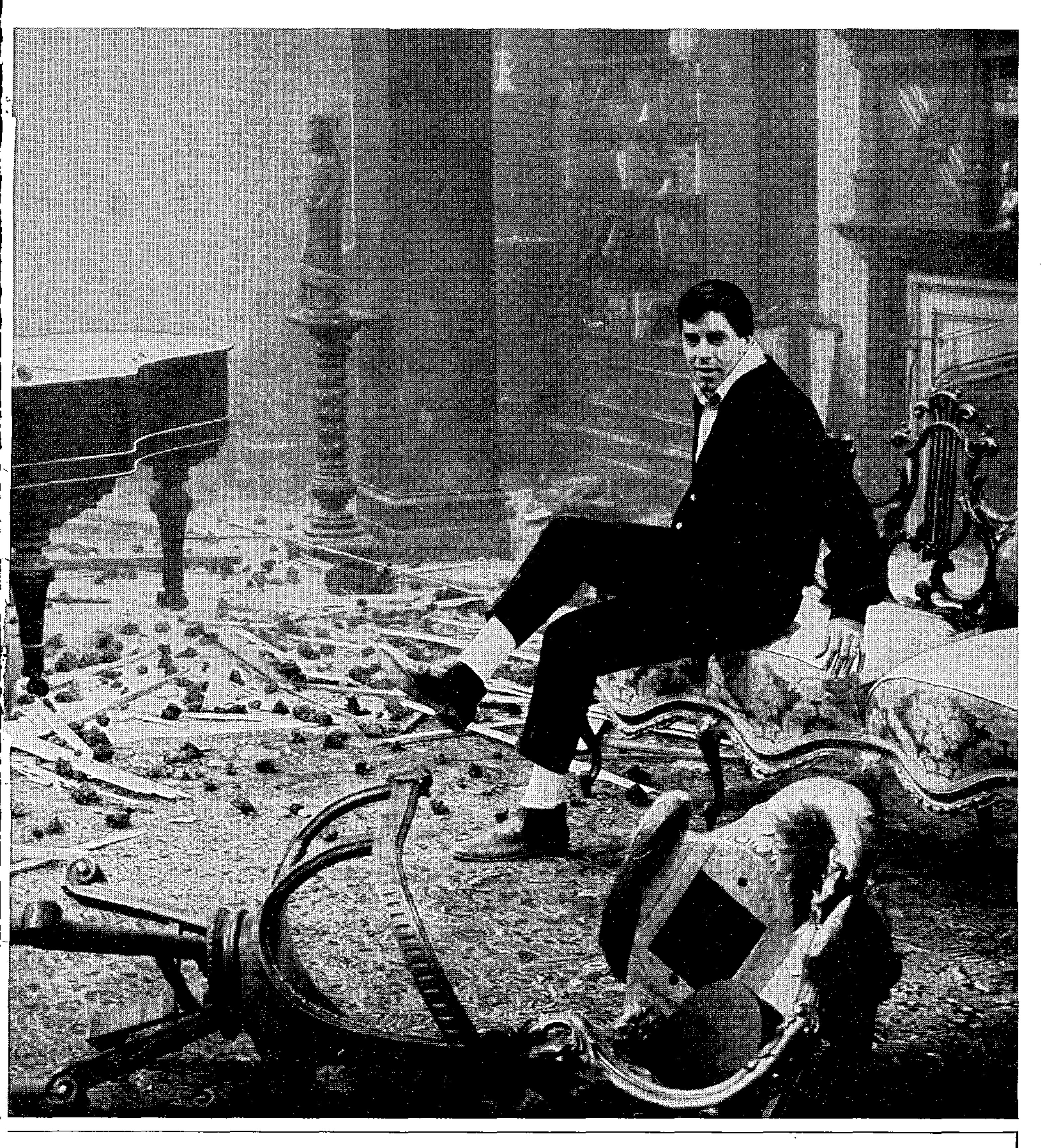
— Ce qui m'intéressait le plus, c'était d'abord de créer un personnage avec lequel tout le monde puisse s'identifier. C'est d'ailleurs toujours ma préoccupation essentielle. Il faut que pendant une heure et quarante-cinq minutes, et pas plus, quelqu'un qui n'a peut-être pas les rêves qu'il désire puisse s'asseoir et croire que tout cela peut se réaliser. Si les gens sont capables de rêver, ils ont beaucoup de chance. Ceux qui ne peuvent pas rêver, souhaiter ou espérer quelque chose, sont dans une situation affreuse, terrible...

Je vous présente mon cousin... J'aurais bien voulu qu'il entende les choses fantastiques que vous avez dites sur mes films que vous comprenez si bien. Je ne savais même pas que j'avais gagné un prix pour *The Nutty Professor,* le service de publicité m'avait bien parlé de ça, mais je croyais à un gag. (*Au cousin :*) Voilà la revue dans laquelle ils écrivent : les *Cahiers ;* regarde les choses formidables qui y sont écrites et ils m'ont classé parmi les metteurs en scène ! Regarde, après Henry King, Kazan et tous les autres, regarde, tu vois ? Ils ont reproduit des faux dollars à mon effigie. Tous ceux-là, ce sont des metteurs en scène, que c'est émouvant ! Quand je pense à cela : être classé parmi les metteurs en scène !

(Propos recueillis au magnétophone.)

Pour être le moins séduisant, le moins séducteur des films de Lewis, *Patsy* n'est pas le moins vrai. Il a la rigueur et la linéarité monotone du catalogue, la sécheresse et la tristesse du bilan. Mais ce bilan, loin de continuer les précédents films en ajoutant et en analysant les obsessions et visages de Lewis qui s'y déployaient tout à l'aise, opère plutôt leur réduction, montrant que les unes et les autres se ramènent immanquablement à une unique image, rageusement répétée, au point de se faire insupportable, d'en devenir odieuse, ou bouleversante : celle d'un homme égaré par lui-même à force de dédoublements et ne cherchant plus qu'à se ressaisir. *The Patsy* propose un acheminement qui du dingue mènerait au client du palace, et du bellboy à la star : Jerry Lewis. Progrès que tout le film s'acharne à démentir jusque dans son issue miraculeuse : et de fait, sans doute Lewis ne sait-il rien de plus sur son ascension, a-t-il besoin de s'en sortir comme d'un rêve, en reprenant point par point ce rêve même. De cette laborieuse enquête naît un dépaysement jamais surmonté par le héros, étranger plus que jamais dans son monde, comme l'auteur lui-même perdu dans son œuvre, ce qui suscite chez le spectateur un malaise sciemment entretenu par un film peu drôle, et qui oblige pourtant à participer en intrus aux mécanismes fastidieux du comique, à l'élaboration d'une conscience tout à fait privée, à l'intimité d'un monstre.



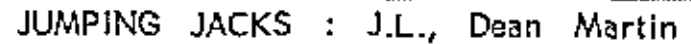


"The Patsy" :
la chambre de torture.
Le principe des gags est ici inversé :
ce n'est pas Jerry qui provoque directement
les catastrophes, elle ne sont que
l'écho de sa présence.

ROCK-A-BYE BABY : J.L., Salvatore Baccaloni







JUMPING JACKS : J.L., Dean Martin



WHO'S MINDING THE STORE



Filmographie de Jerry Lewis acteur et cinéaste



CINDERFELLA : J.L., Ed Wynn

1949 MY FRIEND IRMA (MA BONNE AMIE IRMA). Mise en scène : George Marshall. Scénario : Cy Howard et Paul Levy, d'après le programme de radio de la C.B.S., "My Friend Irma". Images : Leo Tover. Décors : Sam Comer et G. Gregory. Montage : LeRoy Stone. Musique : Roy Webb. Interprétation : John Lund, Diana Lynn, *Don DeFore, Marie Wilson, Dean* Martin, Jerry Lewis, Hans Conried, K. Givney, P. Helton, E. Verebes. Production : Hal B. Wallis, Paramount. *Durée : 82 minutes.*

1950 MY FRIEND IRMA GOES WEST (IRMA A HOLLYWOOD). Mise en scène : Hal Walker. Scénario : Cy Howard et Paul Levy, inspiré par les personnages créés par Cy Howard pour les programmes de radio de la C.B.S. Dialogues : J. Hathaway. Images : Lee Garmes. Décors : Sam Comer et Emile Kuri. Montage : Warren Low. Musique : Leigh Harline. Interprétation : John Lund, *Diana Lynn,* Corinne Calvet, Marie Wilson, Dean Martin, Jerry Lewis. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : *90 minutes.*

1950 AT WAR WITH THE ARMY (LE SOLDAT RÉCALCITRANT). Mise en scène : Hal Walker. Scénario : Fred F. Finklehoffe, d'après une histoire de James B. Allardice. Images : Stuart Thompson. Montage : Paul Watherwax. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Polly Bergen, W. Wendrek, J. Ruth, A. Greene. Production : Abner J. Greshk et Fred F. Finklehoffe, Paramount. Durée : 88 minutes.

1951 THAT'S MY BOY (BON SANG NE PEUT MENTIR). Mise en scène : Hal Walker. Scénario : Cy Howard. Images : Lee Garmes. Décors : Sam Comer et Roy Moyer. Montage : Warren Low. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Ruth Hussey, Eddie Mayehoff, Polly Bergen, Marion Marshall. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 95 minutes.

1951 SAILOR BEWARE (LA POLKA DES MARINS). Mise en scène : Hal Walker. Scénario : James B. Allardice et M. Rackin, d'après une pièce de K. Nicholson et C. Robinson. Adaptation : E. Ullman. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et B. Granger. *Montage* : Warren Low. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Corinne Calvet, Marion Marshall, *Robert Strauss, L. Erikson, James* Dean. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 93 minutes.

1952 THE STOOGE (LE CABOTIN ET SON COMPÈRE). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Fred F. Finklehoffe et M. Rackin, d'après une histoire de Fred F. *Finklehoffe et Sid Silvers. Images :* Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et B. Granger. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean *Martin, Jerry Lewis, Polly Bergen,* Marion Marshall, Eddie Mayehoff. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 96 minutes.

***1952 JUMPING JACKS* (PARACHUTISTE MALGRÉ LUI). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Herbert Baker et R. Lee. Images : *Daniel L. Fapp. Décors : Sam Co*mer et Emile Kuri. Montage : Stanley Johnson. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean Mar*tin, Jerry Lewis, Mona Freeman,* Robert Strauss, Don DeFore, D. Erdman. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 90 minutes.**

***1953 THE CADDY* (AMOUR, DÉLICES ET... GOLF). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Edmond Hartman et Danny Arnold, *d'après une histoire de Danny Ar*nold. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et Roy Moyer. Montage : Warren Low. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Donna Reed, Barbara Bates, Joseph Calleia, Fred Clark. Production : Paul Jones, Paramount. Durée : 95 minutes.**

1953 SCARED STIFF (FAIS-MOI PEUR ou TU TREMBLES CARCASSE). Mise en scène : George Marshall. Scénario : Herbert Baker et W. DeLeon, d'après une pièce de P. Dickey et Ch. W. Goddard. Images : Ernest Laszlo. Décors : Sam Comer et R. Dowd. Montage : Warren Low. Musique : Joseph Lilley. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Carmen Miranda, Lizabeth Scott, Dorothy Malone, G. Dolentz. Production : Hal B. Wallis, Paramount. *Durée : 108 minutes.*

1953 MONEY FROM HOME (UN GALOP DU DIABLE). Mise en scène : George Marshall. Scénario : Hal Kanter, d'après une histoire de Damon Runyon. Adaptation : James B. Allardice et Hal Kanter. Images : Daniel L. Fapp. Musique : *Leigh Harline. Interprétation : Dean* Martin, Jerry Lewis, Marjie Millar, Pat Crowley, Robert Strauss, Sheldon Leonard. Production : Hal B. *Wallis, Paramount. Durée : 100 mi*nutes. Technicolor.

1954 LIVING IT UP ! (CE N'EST PAS UNE VIE ou C'EST PAS UNE VIE JERRY). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Jack Rose et Melville Shavelson, d'après la comédie musicale "Hazel Flagg", écrite par Ben Hecht, d'après une histoire de James Street. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et Emile Kuri. Musique : Jules *Styne ; arrangements de Walter* Sharf ; chansons de Bob Hilliard. Chorégraphie : Nick Castle. Montage : Arshie Marsheck. Interpré*tation : Dean Martin, Jerry Lewis,* Janet Leigh, Fred Clark, Edward Arnold, Sheree North, Sammy White, Sid Tomack, Sig Ruman, *Richard Loo, Raymond Greenleaf,* Walter Baldwin. Production : Paul Jones, Paramount. Durée : 95 minutes. Technicolor.

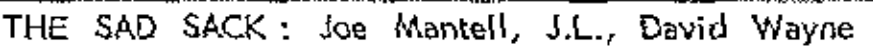
***1955 YOU'RE NEVER TOO* YOUNG (UN PITRE AU PENSIONNAT). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Sidney Sheldon, *d'après la pièce d'Edward Child* Carpenter, inspirée d'une histoire de Fanny Kilbourne. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et *Frank McKelvy. Musique* : Walter Sharf. Chorégraphie : Nick Castle. Montage : Arshie Marsheck. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Diana Lynn, Nina Foch, Raymond Burr, Mitzi McCall, Veda Ann Borg, Margery Maude, Donna Percy, James Burke. Production : Paul Jones, Paramount. Durée : 102 minutes. Technicolor, Vistavision.**

1955 THREE RING CIRCUS (LE CLOWN EST ROI). Mise en scène : Joseph Pevney. Scénario : Don McGuire. Images : Loyal Griggs. Décors : Sam Comer. Montage : Warren Low. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Joanne Dru, Zsa Zsa Gabor, Elsa Lanchester, Sig Ruman, Wallace Ford. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 100 mn. Technicolor, Vistavision.

1955 ARTISTS AND MODELS (ARTISTES ET MODÈLES). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin, Hal Kanter et Herbert Baker, d'après la pièce de Michael Davidson et Norman Lessing. Adaptation : Don McGuire. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et Arthur Krams. Musique : Walter Sharf ; chansons de Harry Warren et Jack Brooks ; numéros musicaux de Charles O'Curran. Montage : Warren Low. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Shirley MacLaine, Dorothy Malone, Eva Gabor, Anita Ekberg, Eddie Mayehoff, Jack Elam, Richard Webb, George "Foghorn" Winslow. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 110 minutes. Technicolor, Vistavision.

1956 PARDNERS (LE TROUILLARD DU FAR WEST). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Jerry Davis, d'après une histoire de Mervin J. Houser. Adaptation : Sidney Sheldon. Images : Daniel L. Fapp. Décors : Sam Comer et Ray Moyer. Musique : Frank De Vol ; chansons de James von Heusen et Sammy Cahn. Chorégraphie : Nick Castle. Montage : Arshie Marsbeck. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Jeff Morrow, Lori Nelson, Agnes Moorehead, Jackie Loughery, Lon Chaney Jr., Mickey Finn. Production : Paul Jones, Paramount. Durée : 85 minutes. Technicolor, Vistavision.

1956 HOLLYWOOD OR BUST (UN VRAI CINGLÉ DE CINÉMA). Mise en scène : Frank Tashlin. Scé-



THE SAD SACK : Joe Mantell, J.L., David Wayne


YOU'RE NEVER TOO YOUNG : D.M., J.L.

PARDNERS : J.L., Agnes Moorehead


THE CADDY

nario : Erna Lazarus. Images : Daniel L. Fapp et W. Wallace Kelley. Décors : Sam Comer et F. Babcock. Montage : Howard Smith. Musique : Walter Sharf ; chansons de Sammy Fain et Paul-Francis Webster. Interprétation : Dean Martin, Jerry Lewis, Anita Ekberg, Pat Crowley, Maxie Rosenbloom, Kathryn Card, Jack McElroy, Williard Waterman, Mike Ross, Richard Karlan, Frank Wilcox. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 92 mn. Technicolor, Vistavision.

1957 THE SAD SACK (P'TITE TÊTE DE TROUFFION). Mise en scène : George Marshall. Scénario : Edmund Beloin et Nate Monaster, d'après les bandes dessinées de George Baker. Images : Loyal Griggs. Musique : Walter Sharf. Montage : Arshie Marsheck. Interprétation : Jerry Lewis, David Wayne, Phyllis Kirk, Peter Lorre, Liliane Montevecchi, Gene Evans, George Dolenz, Sheppard Strudwick, Abraham Safaer, Joe Mantell. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 90 minutes.

1957 THE DELICATE DELINQUENT (LE DÉLINQUANT INVOLONTAIRE). Mise en scène : Don McGuire). Scénario : Don McGuire. Images : Haskell Boggs. Décors : Sam Comer et Roy Moyer. Montage : Howard Smith. Musique : Buddy Bregman. Interprétation : Jerry Lewis, Darren McGavin, Martha Hyer, Robert Ivers, Horace MacMahon, Richard Bakalyan, Joseph Corey, Mary Webster, Milton Frome. Production : Jerry Lewis Pictures Corp., Paramount. Durée : 95 minutes.

1958 ROCK-A-BYE BABY (TROIS BÉBÉS SUR LES BRAS). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin, d'après une histoire de Preston Sturges, "Miracle au village". Images : Haskell Boggs. Décors : Sam Comer et Robert Benton. Montage : Alma Macrorie. Musique : Walter Sharf ; chansons de Sammy Cahn et Harry Warren ; numéros réglés par Nick Castle. Interprétation : Jerry Lewis, Marilyn Maxwell, Connie Stevens, Reginald Gardiner, Salvatore Baccaloni, Hans Conried, Ida Moore, Judy Franklin, Isobel Elsom, Alex Geary, Ricky Aquary et The Four Keys, et une douzaine de bébés. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 100 minutes. Technicolor, Vistavision.

1958 THE GEISHA BOY (LE KID EN KIMONO). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin. Images : Haskell Boggs. Décors : Hal Pereira et Tambi Larsen. Montage : Alma Macrorie. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Marie McDonald, Sessue Hayakawa, Nobu McCarthy, Robert Hirano, Suzanne Pleshette. Production : Jerry Lewis Pictures Corp. (Producteur associé : Ernest D. Glucksman), Paramount. Durée : 98 minutes. Technicolor, Vistavision.

1959 DON'T GIVE UP THE SHIP ! (TIENS BON LA BARRE MATELOT). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Herbert Baker, Edmund Beloin et Henry Garson, d'après la pièce de Ellis Kadison. Images : Haskell Boggs. Décors : Sam Comer et Roy Moyer. Montage : Warren Low. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Dina Merrill, Diana Spencer, Mickey Shaughnessy, Robert Middleton, Gale Gordon, Mabel Albertson, Claude Akins. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 89 minutes.

1959 VISIT TO A SMALL PLANET (MINCE DE PLANÈTE). Mise en scène : Norman Taurog. Scénario : Edmund Beloin et Henry Garson, d'après la pièce de Gore Vidal. Images : Loyal Griggs. Décors : Sam Comer et Arthur Krams. Montage : Frank Bracht, supervisé par Warren Low. Musique : Leigh Harline. Interprétation : Jerry Lewis, Joan Blackman, Fred Clark, Earl Halliman, John Williams, Jerome Cowan, Gale Gordon, Lee Patrick, Barbara Lawson. Production : Hal B. Wallis, Paramount. Durée : 85 minutes.

1960 CINDERFELLA (CENDRILLON AUX GRANDS PIEDS). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin. Images : Haskell Boggs. Décors : Sam Comer et Robert Benton. Montage : Artie Schmidt. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Judith Anderson, Anna Maria Alberghetti, Ed Wynn, Count Basie, Robert Hutton, Henry Silva. Production : Jerry Lewis Pictures Corp., Paramount. Durée : 91 minutes. Technicolor.

1960 THE BELLBOY (LE DINGUE DU PALACE). Mise en scène : Jerry Lewis. Scénario : Jerry Lewis. Images : Haskell Boggs. Décors : Hal Pereira et Henry Bumstead. Montage : Stanley Johnson. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Bill Richmond (Laurel), Alex Gerry, Bob Clayton, Cary Middlecoff, The Novelties et Joe Levitch, Maxie Rosembloom, Soony Sands, Joe E. Ross, Eddie Schaefer, Herkie Styles, David .andfield, Larry Best, Jack Durant, Guy Renny. Production : Jerry Lewis Pictures Corp., Paramount. Durée : 67 minutes.

1961 THE LADIES MAN (LE TOMBEUR DE CES DAMES). Mise en scène : Jerry Lewis. Scénario : Jerry Lewis et Bill Richmond. Images : W. Wallace Kelley. Décors : Sam Comer et James Payne. Montage : Stanley Johnson. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Helen Traubel, Pat Stanley, Kathleen Freeman, George Raft, Buddy Lester, Harry James, Gloria Jean. Production : Jerry Lewis Pictures Corp. (Producteur associé : Ernest D. Glucksman), Paramount. Durée : 106 minutes. Technicolor.

1961 THE ERRAND BOY (LE ZINZIN D'HOLLYWOOD). Mise en scène : Jerry Lewis. Scénario : Jerry Lewis et Bill Richmond. Images : W. Wallace Kelley. Décors : Sam Comer et James Payne. Montage : Stanley Johnson. Musique : Walter Sharf. Interprétation : Jerry Lewis, Brian Donlevy, Dick Wesson, Howard McNear, Felicia Atkins, Isobel Elsom, Bill Richmond. Production : Jerry Lewis Pictures Corp. (Producteur associé : Ernest D. Glucksman), Paramount. Durée : 90 minutes.

1962 IT'S ONLY MONEY (L'INCREVABLE JERRY). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : John Fenton Murray. Images : W. Wallace Kelley. Décors : Sam Comer et James Payne. Montage : Arthur P. Schmidt. Musique : Walter Scharf. Interprétation : Jerry Lewis, Zachary Scott, Joan O'Brien, Mae Questel, Jesse White, Jack Weston. Production : Paul Jones, Paramount. Durée : 84 minutes.

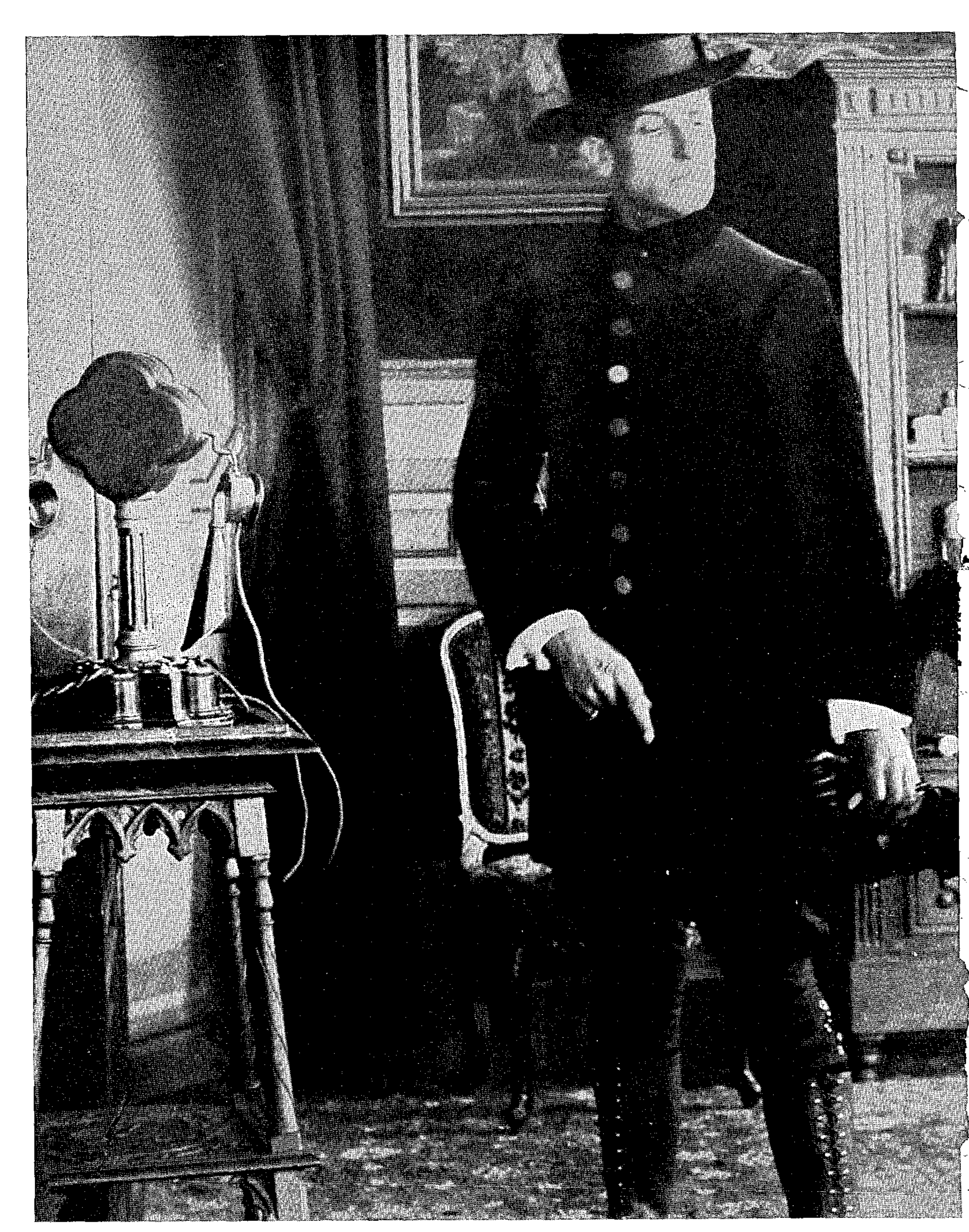
1963 THE NUTTY PROFESSOR (DOCTEUR JERRY ET MISTER LOVE). Mise en scène : Jerry Lewis. Scénario : Jerry Lewis et Bill Richmond. Images : W. Wallace Kelley. Décors : Sam Comer et Robert Benton. Montage : Arthur P. Schmidt. Musique : Walter Scharf. Interprétation : Jerry Lewis, Stella Stevens, Del Moore, Kathleen Freeman, Howard Morris, Elvia Ellman, Buddy Lester, Les Brown et son orchestre, Med Flory, Norman Alden, Milton Frome, Marvin Kaplan, David Landfield, Skip Ward, Julie Parish, Henry Gibson. Production : Jerry Lewis Pictures Corp. (Producteur associé : Ernest D. Glucksman), Paramount. Durée : 105 mn. Technicolor, Vistavision.

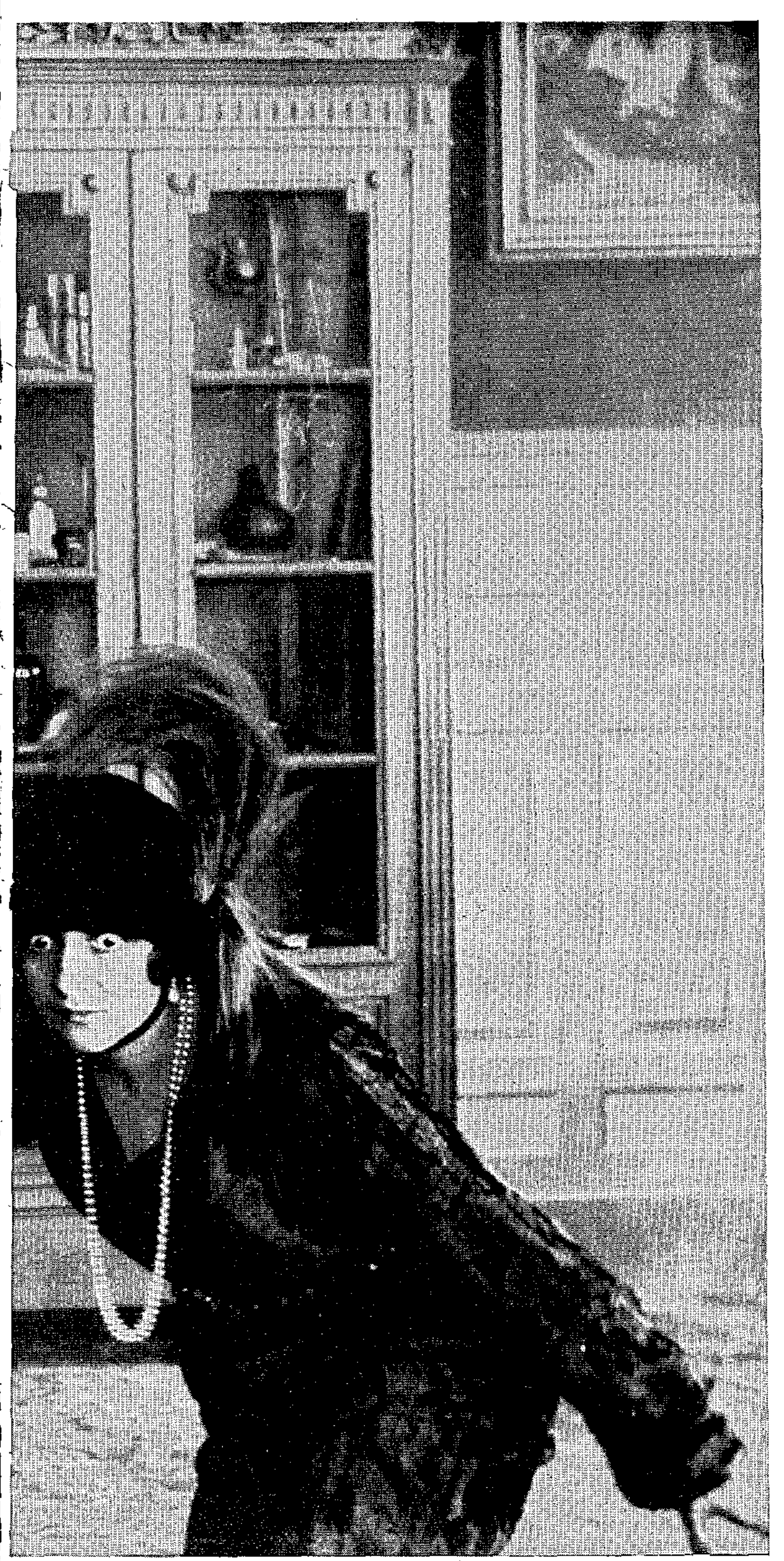
1963 WHO'S MINDING THE STORE ? (UN CHEF DE RAYON EXPLOSIF). Mise en scène : Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin et Harry Tugend, d'après une histoire de Harry Tugend. Images : W. Wallace Kelley. Décors : Hal Pereira, Roland Anderson. Musique : Joseph J. Lilley. Interprétation : Jerry Lewis, Jill Saint John, Agnes Moorehead, John McGiver, Ray Walston, Francesca Bellini, Nancy Kulp, John Abbott, Jerry Hausner, Peggy Mono, Mary Treen, Fritz Feld, Isobel Elsom, Richard Wessel. Production : York-Jerry Lewis, Paramount. Technicolor.

1964 THE PATSY (JERRY SOUFFRE-DOULEUR). Mise en scène : Jerry Lewis.

1964 THE DISORDERLY ORDERLY. Mise en scène : Frank Tashlin.

(Filmographie établie par Claude Gauteur.)





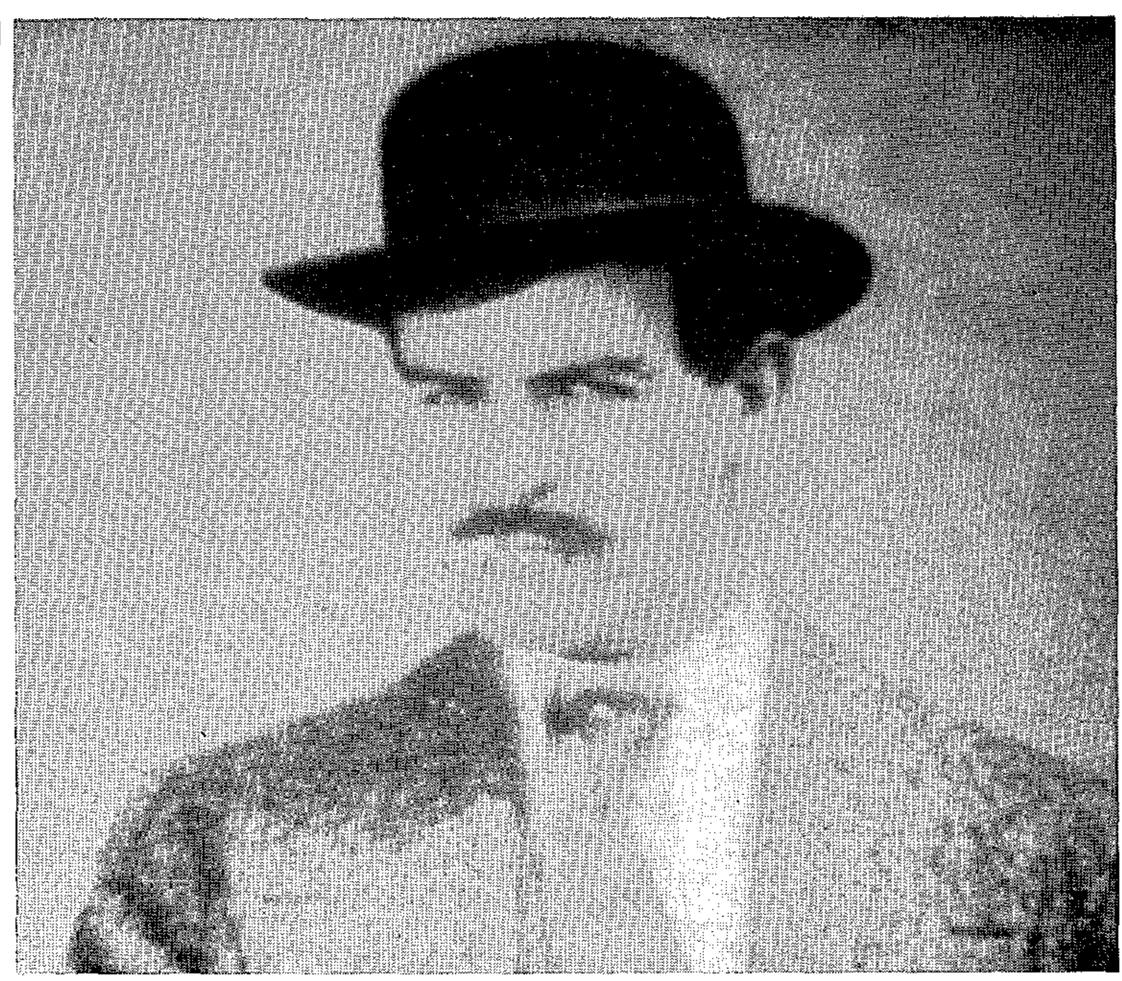
Feuillade l'homme aimanté

par Jean-André Fieschi

Il n'est pas rare qu'un cinéaste se voie consacré « grand primitif , « pionnier » ou « défricheur » de son art pour être mieux relégué au rang de pieux souvenir, singulièrement dépourvu de vie. Tel fut longtemps le cas de Feuillade. La connaissance, forcément limitée, qu'on pouvait avoir d'une œuvre très abondante se trouvait doublée, d'autre part, d'un handicap plus sournois : l'effacement progressif de l'auteur par ses personnages, en un mot le triomphe de Fantômas, Barabbas, Cresté ou Musidora sur Feuillade lui-même. Comment rendre ce dernier à une présence irréductible à celle de ses créatures ?A l'article de Fieschi succède une réponse, le dialogue le plus simple de la créature et de son inventeur.

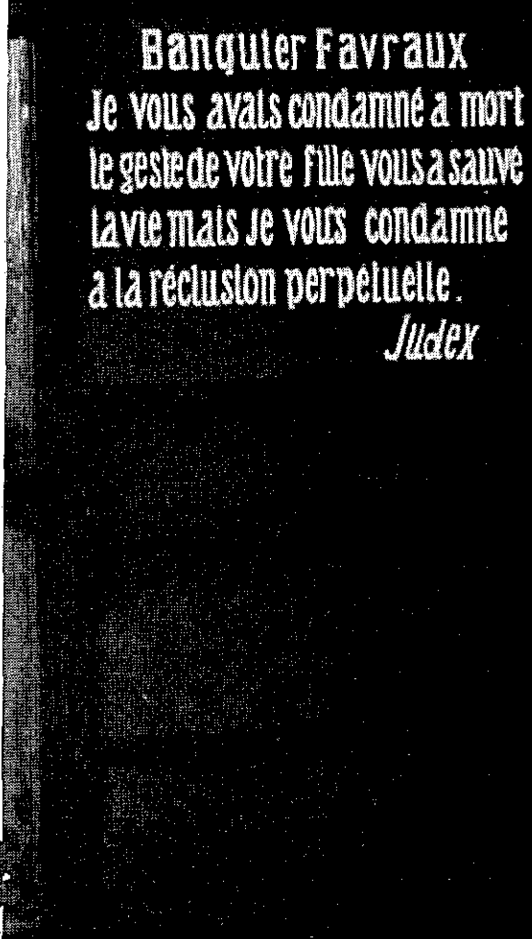
Louis Feuillade : "La Nouvelle Mission de Judex" (1917, René Cresté et Yvette Andreyor).

1





3



2



4

1. Un des visages de René Navarre dans le générique de "Fantômas" (1913).
2. "Judex" (1916) : Louis Lebas.
3. "Bébé s'habille tout seul" (1912) : Paul Manson, Clément Abélard (René Dary), Mme Saint-Bonnet, Renée Carl.
4. Louis Feuillade et sa fille, côté jardin.

1

Au-delà des querelles à la mode qui mobilisent jusqu'à l'inflation l'activité cinéphilique, l'actualité, par trois fois, réimpose l'ombre de Feuillade, tel le triple point d'interrogation, collier-parure de Musidora sur la fameuse affiche des *Vampires* qui déjà, on le sait, arrêtait au détour de quelque rue le promeneur surréaliste subjugué par les questions péremptoires : Qui ? Quoi ? Quand ? Où ? Mais sensible à la seule magie de cette énigme à peine privilégiée dans le répertoire, vierge jusqu'alors, des poèmes-objets à l'état brut : enseignes, panneaux-réclames, le même promeneur, sans doute, se souciait-il assez peu de rendre à Louis Feuillade l'hommage moins anonyme que, sur un autre plan, recevaient Apollinaire, Roussel ou Jarry...
Aujourd'hui... aujourd'hui, une station de Guimard trouve un légitime abri au Musée d'Art moderne, le Céramic Hôtel de Lavirotte brille d'une blancheur nouvelle sur l'avenue de Wagram, et des monographies, en collections de poche, s'apprêtent à célébrer Perret. Mais le retour en faveur du Modern' Style, l'entichement pour les volutes végétales ou les lampes torsadées entrent pour bien peu dans la victoire tardive de Feuillade, à jamais lavé, semble-t-il, de l'ironie d'un Delluc : et les mystères proposés par *Tih Minh* ou *Les Vampires* cèdent maintenant la place au mystère de leur auteur.
Qui était Feuillade ? Masqué par ses créatures et leurs sortilèges prolongés par-delà leurs anciennes apparitions hebdomadaires, faut-il rendre ces apparitions aux prestiges de leur seule existence mythique, ou parler au contraire d'œuvre et d'écriture, de cohérence et de cinéma ?
L'actualité donc, par trois fois, diffère à nouveau les questions plutôt que d'y répondre : la rétrospective organisée par la Cinémathèque française, l'étude de Francis Lacassin, le *Judex* de Franju approchent différemment ce point vital qui nous découvre *quelque chose*, mais protège d'autres élans, moins clairement nommés, plus secrets, plus définitifs. L'information, c'est un commencement, si lacunaire et partielle fût-elle : des sept cents films que le biographe attentif a déjà quelque peine à recenser, notre connaissance, fragmentaire mais précieuse, est tout entière fondée sur l'absorption, déjà vertigineuse, d'une quarantaine d'heures de projection. Connaissance que parfait l'exégèse, érudite comme rarement, minutieuse, nécessaire : l'ouvrage de Lacassin, l'un des plus indispensables de la collection (Seghers), donne à savoir mais à rêver, éclaircit la trajectoire sans en distraire les prolongements, bref dessine tout simplement le modèle de tout travail d'historien. Enfin, puisque c'est par les poètes que l'art se perpétue, il convient de fêter encore le ravissement des origines que Georges Franju, savant et sorcier, a su rendre aux affrontements d'une lumière blanche et noire, celle du songe et du souvenir à l'instant où la rencontre s'opère : le salon au fond du lac, par quelle grâce tout à coup ? mais voici les quelques marches pour descendre s'y assoupir...

2

Passée la curiosité que suscitent la cape noire ou le chapeau à larges bords, le fiacre ou la malle d'osier, quand le pas est donc franchi de pénétrer sans étonnement dans ce salon toujours répété qu'identifie la marguerite de Gaumont et que le charme joue sans entraves, une fois débarrassés de cet attendrissement d'antiquaire qui guette l'amateur sensible au pittoresque, alors commence Feuillade.

Les mutilations diverses, le recul historique, la privation du rituel originel des films à épisodes ne déparent pas plus l'œuvre que l'érosion ne nuit à l'attrait des falaises, ou la patine à celui des cathédrales. La dégradation du temps s'enrichit des reliefs inattendus que cachaient les finitions premières, et sans doute est-ce ainsi que ce cinéma-là attendait obsurément de vivre, dans l'espace particulier qui le livre à une perception différente mais à jamais, pour nous, *le sien*. Oui, Feuillade, c'est la nuit éblouissante de clarté où errent les folles de *Tih Minh*, dans ces parcs où la lune étend pour toujours les mains blondes qui fascinaient Bertrand, le long des mêmes étranges balustrades qui s'effriteront dans la nuit-sœur de Marienbad. (En d'autres termes, le teintage a foutu le camp.) Ce sont les billets apportés par d'imperturbables domestiques, billets inlassablement trompeurs ou menaçants auxquels l'amputation des intertitres confère une efficacité plus redoutable que celle de l'anecdote : les yeux du destinataire se révulsent d'effroi, tandis que dans la salle s'échafaudent cent machinations parallèles et improbables, démenties peu après par la piste nouvelle d'un nouveau billet ou d'un indéchiffrable cryptogramme... Alors, on peut sans doute savoir que ces exécutions, ces rapts, ces hypnoses, ces folies gravitent autour du grandiose mais trivial projet d'anéantir l'Angleterre, mais c'est pour qu'aussitôt la logique se dérobe devant la promesse de rêveries plus folles encore.

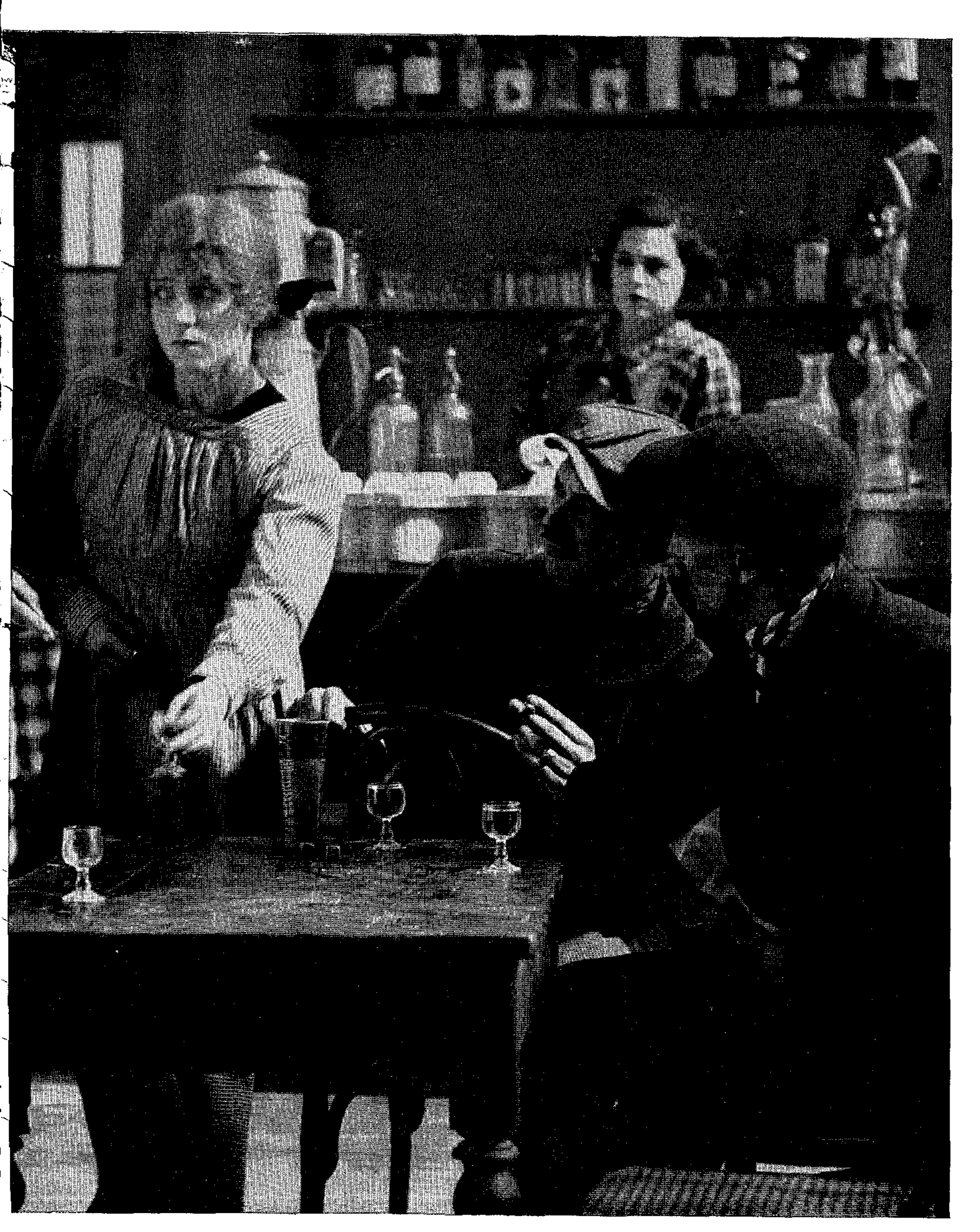
L'œuvre qui nous atteint alors, pistes et informations originelles brouillées, messages intervertis, dramaturgie désamorcée pour emprunter les voies d'une communication plus médiumnique, il ne nous appartient pas, spectateurs de 1964, d'en combler les lacunes, ni de la relier au tissu de ses significations propres et oubliées : il ne s'agit pas plus ici de puzzle à reconstituer que d'alphabet à rétablir, car rien ne sert, face à Feuillade, de jouer les Mariette ou les Viollet-le-Duc. Il y aurait bien, plus conforme à ce génie particulier, l'abandon pur et simple à la gratuité apparente d'un jeu dont les règles manquent — et qui d'ailleurs peu importent, machine à rêves suffisante, telle l'invention de Morel, à les reproduire indéfiniment comme à se reproduire soi-même. Mais tant de traces offertes, tant de repères réintroduits avec une régularité répondant à quelque loi obscure, suffiraient à dénoncer la futilité de l'approche dogmatique de l'érudit comme celle, désinvolte, du pur consommateur.

Décrire, simplement décrire, serait encore la plus juste approximation. Au sein de ces plans fixes où l'ombre et la lumière très exactement réparties témoignent du génie, irréductible, de l'appareil des frères Lumière, réside le secret silencieux que tous les médiateurs, de Méliès à Resnais et de Griffith à Godard, poseront en se défiant, dans l'instant même où ils semblent le vouloir avec le plus d'autorité, de le résoudre.

Alors, si l'un des plus beaux films du monde (avec *Le Chat*, de Lumière, précisément) est *Le Furoncle* (1915), de Feuillade, ce n'est pas seulement à cause de la ressemblance. Ce furoncle ne ressemble pas particulièrement à un autre furoncle, d'ailleurs on ne le voit pas. Non. Mais bien parce que l'on pense au cinéma avant de penser au cinéaste, que l'on rit avant de voir le gag, et que la plus grande transparence de réalisation évoque Jerry Lewis ou Howard Hawks après Buster Keaton, ou qui l'on voudra d'autre, en tout cas parce que la beauté des résolutions corporelles détourne déjà le réalisme au profit d'une stylisation poétique que la présence des arbres ou de la mer distrait soudainement du vaudeville et du théâtre de boulevard : degrés dérisoires une fois niés par la rigueur de chaque plan et l'architecture de l'ensemble, oui ici, déjà, le cinéma s'ébat libre et heureux de n'être que ce qu'il est...



"L'Orpheline" (1921) : Charpentier, Sandra Milowanoff, Jane Rollette et, assis au milieu, Robert Florey dans le rôle de Dédé le Nervi. Il cumulait chez Gaumont toutes sortes d'emplois, dont celui de régisseur.



Je veux bien que *Le Furoncle* ne soit pas l'œuvre la plus représentative de Feuillade, et qu'il y ait quelque bizarrerie à aborder ce dernier par l'éloge d'une réussite, si parfaite soit-elle, mineure en regard de *Barrabas* ou *Fantômas* : mais c'est ici le seul système du cinéaste qui fascine, réduit aux limitations d'un exercice probablement exécuté en une journée, et qui brille, à l'inverse des grands sérials, par l'absence de toute durée et la minceur du schéma narratif. Y surprend donc plus qu'ailleurs l'inspiration la plus immédiate, la moins embarrassée de relais, sans doute, de tout le cinéma, le jaillissement de l'idée gagnée par la rapidité du tournage imposant un automatisme qui, peu à peu, rend compte d'une griserie primitive, efficiente, jubilatoire, émouvante : la mise en scène, à l'instant précis où, fusionnant avec le monde, elle le prouve une seconde fois en s'y substituant, avec une perverse innocence... Architecture, rigueur ? En limitant l'écart de l'imaginaire et du signe, l'équilibre ici atteint ne ruine un code de narration que pour mieux en établir un autre, fantaisiste à l'infini. Après Méliès, Feuillade revendique ainsi une logique propre à chaque création, et montre à nouveau que le cinéma — grâces lui en soient rendues — ne saurait être un langage, sous peine de se nier : manifeste inconscient, merveilleusement candide, mais qui suffira à frapper les manifestes futurs (de Delluc ou Epstein) d'éternelle désuétude.

3

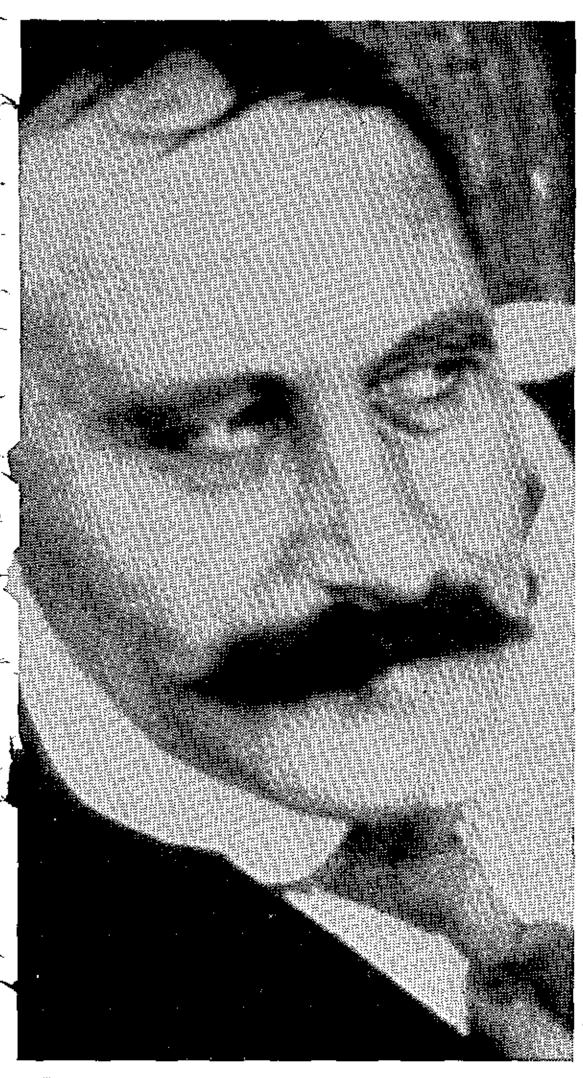
Comme dirait un célèbre arpenteur, ce serait peu. On pourrait, partant d'ailleurs, au même point parvenir. Soit, par exemple, *La Sirène* (1907) : « féerie à trucs » où la fantaisie s'affiche plus librement encore, sur les traces, cette fois, de Méliès. C'est ici tout le vocabulaire du film « poétique » ou « d'avant-garde » qui est systématiquement exploré, avec franchise et bonne humeur, et si *Le Furoncle* évoquait Jerry Lewis, ce n'est pas à Germaine Dulac que fait songer cette féerie, mais bien au premier Buñuel, ou à Cocteau, force de frappe en moins : apparitions et disparitions au tour de manivelle, substitutions, métamorphoses, caches, plans inclinés, etc., élaborent un espace gentiment onirique au premier degré, en opposition avec ces véritables réfutations du réel, ces décollements progressifs du quotidien que célébreront plus tard les itinéraires lyriques de *Tih Minh* ou *Fantômas*. Mais voilà bien l'admirable : cette incursion dans un genre ensuite délaissé par son auteur pose avec acuité le problème du « registre » de Feuillade qui, s'il semble du moins ne pas avoir accordé une égale conviction à chacune de ses « expériences », aurait pu cependant, à la fin de sa vie, se vanter de les avoir presque toutes tentées. Toutes les formes de drame ou de mélodrame (bourgeois, paysan, prolétaire, patriotique, filial, historique, policier, etc.) et de comique (vaudeville, pantalonnade, burlesque, film-poursuite, nonsense, c. troupier...) — sans parler des ciné-romans qui puisent aux deux sources — empruntées tour à tour ou simultanément, jalonnent une activité que son étendue rend pratiquement incernable : semblable fécondité décourage jusqu'au catalogue thématique de rigueur. Certes, le déchet également est considérable : *Severo Torelli* (1914), d'après François Coppée, fait regretter *L'Assassinat du Duc de Guise*, même si l'on y surprend, avec quelque émotion, ce qui pourrait bien être un raccord dans l'axe ; *L'Agonie de Byzance* (1913) distille un ennui proportionnel au nombre de ses figurants ; les performances lacrymales de Renée Carl (*La Tare*, 1911 ; *L'Intruse*, 1913 ; *Manon de Montmartre*, 1914) ou les distorsions faciales de Marcel

1

1. "Fantômas" : Juve (Bréon). 2-3. "Le Fils du flibustier (1922). 4. "Fantômas contre Fantômas" (1914) : le mur qui saigne. 5. "Les Vampires" (1916) : Edouard Mathé, Jean Ayme et Louise Lagrange.



4

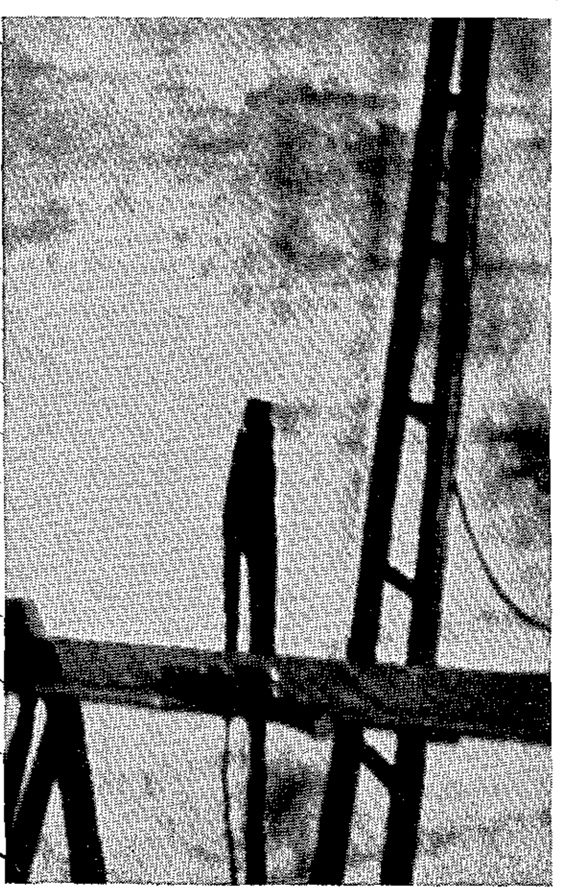




2

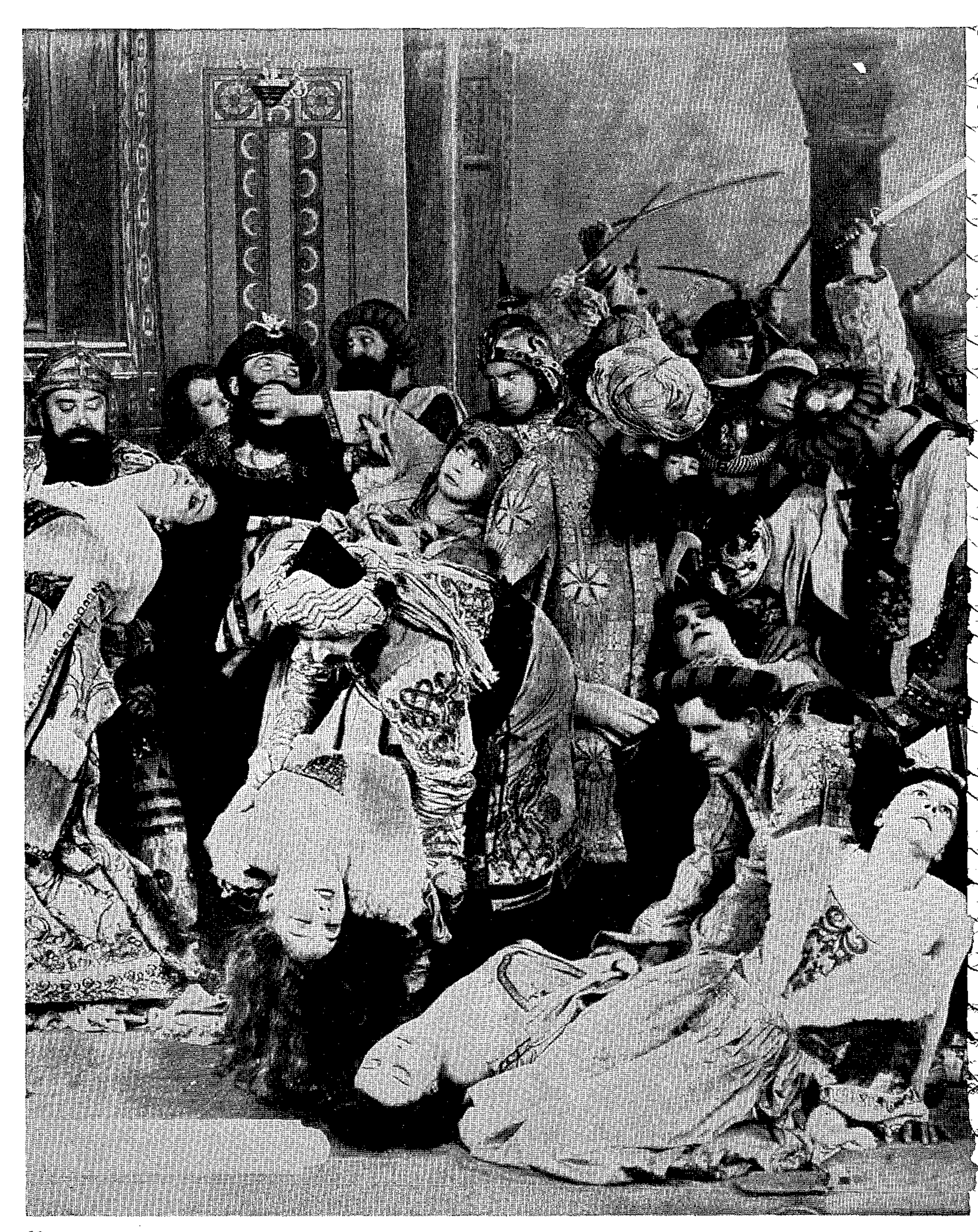
3

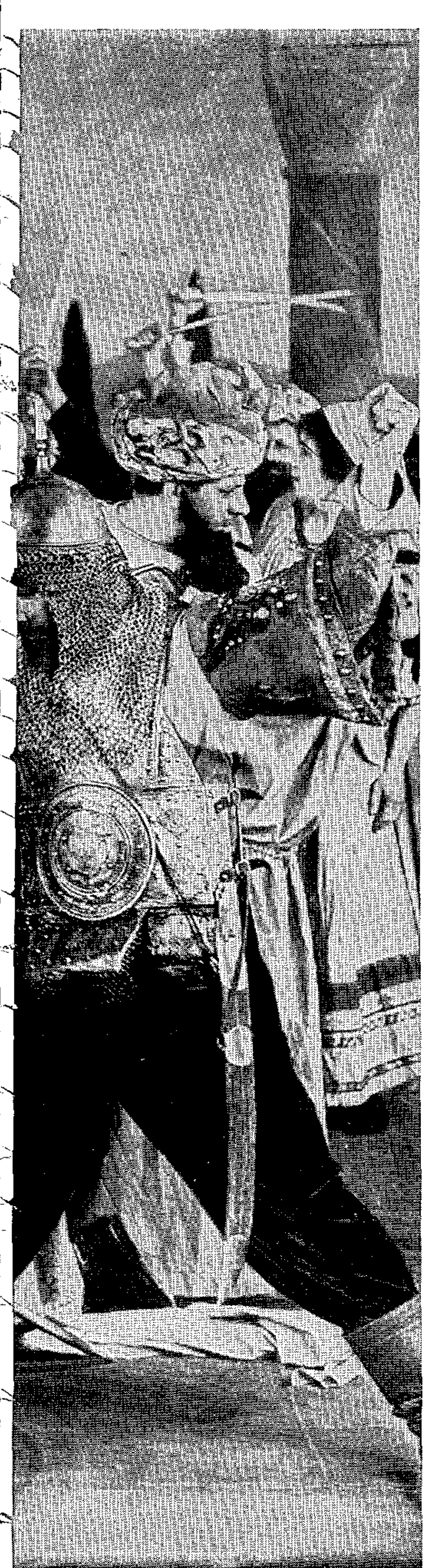






5





"L'Agonie de Byzance", drame historique en couleurs (1913).

Lévesque (*Le Jocond, L'Hôtel de la Gare*, 1914) et de Biscot (*Zidore ou les métamorphoses*, 1922) provoquent une saturation voisine de l'asphyxie.

Par contre... *L'Oubliette* (1912) frappe par sa rapidité, son élégance, l'efficacité griffithienne de René Navarre, une anecdote hitchcockienne, et la splendeur des plans nocturnes où des automobiles rutilantes traversent parcs et forêts.

Par contre, *Le Thé chez la concierge* (1907) ou *La Grève des apaches* (1908) ou... mais ici les références se dérobent, car Feuillade, moins que tout autre, se prête à ces velléités de classement, à ces répartitions illusoires en bons ou mauvais films : bien sûr, il y a d'une part les chefs-d'œuvre incontestables, à coup sûr parmi les plus beaux films muets, les plus beaux films français, les plus beaux films tout court (*Les Vampires, Tih Minh, Barrabas, Fantômas, Vendémiaire*...) et de l'autre la masse impressionnante, inextricable, des réussites et des échecs. Importe seul ici le mouvement qui oriente l'œuvre entière, préside aux apparitions des scènes-clé, rassemble les faisceaux divergents en quelques figures familières, cycliques, interchangeables, — décors, acteurs, objets privilégiés dont l'agencement variable fonde l'univers d'un auteur, entre tous, mythologique. On connaît la légende, de certains chapitres de Fantômas dictés à Souvestre et Allain par Fantômas luimême, ou du véritable comte Orloff interprétant, sous un nom d'emprunt, le rôle de Nosfératu : seul, sans doute, au cinéma, l'auteur des *Vampires* échange avec ses créatures des rapports aussi suspects, improbables et inquiétants. Ce Méridional irritable et jovial dont ses contemporains, Fescourt ou Florey, nous entretiennent, ce monarchiste asservi au public-roi, cet artisan soucieux de bel ouvrage et de bonne morale, fut-il élu par Fantômas comme l'idiot de Simak par les extra-terrestres : par erreur ?

4

Mythologie du génie irresponsable, de l'auteur investi, de l'œuvre liée aux saisons : l'été, c'était Paris, la banlieue et les terrains vagues, les studios de M. Gaumont, et la forêt de Fontainebleau où, un beau jour, un vieux lion prit la fuite, semant la terreur sur son passage. L'hiver venu, on « descendait » dans le Midi, où les espions internationaux hantaient les villas blanches, les hôtels de luxe et les casinos.

Partage et soumission exemplaires à l'esprit du lieu, à l'esprit du temps : résolutions pragmatiques à l'abri des préméditations et aveu d'innocence jusque dans le calcul : l'essentiel, c'était de faire du cinéma, et de vivre pour tourner.

Mythologie instinctive, répétitive, collective, tributaire de la littérature populaire, par elle alimentée mais comme elle promise à des développements insoupçonnés. Les grandes scènes médiumniques de Feuillade, dont le principe dépend de semblable imagerie, rejoignent aujourd'hui les créations les plus surveillées, les plus « modernes » : et la surprise demeure intacte du bal des *Vampires* qui résume *L'Ange Exterminateur*, du jardin du *Policier apache* qui appelle les épiphanies de *Marienbad*, de l'exécution de *Barrabas*, son œuvre la plus rigoureuse, fantastique et austère.

Primitif, classique, moderne : Feuillade s'efface derrière ces évidences, va et vient de l'une à l'autre, libre, seul, et secret *dans la distance*. Jean-André FIESCHI.

Dialogues de jadis

Je garantis l'authenticité de ces dialogues.



La scène se passe à Brunoy, sur une voie de garage, en 1916.

FEUILLADE. Enfin ! Te voilà ! Tu as amené ta belle gueule et ton corps idéal. (*Il rit.*)

Sais-tu ce que je vais te demander pour notre scène sensationnelle d'aujourd'hui ? Je te le donne en mille... Devine.

MUSIDORA. Non, monsieur Feuillade, comment voulez-vous que je devine, le scénario n'est jamais écrit que dans votre tête. Quelquefois, bien rarement, vous prenez un petit bout de papier et de votre belle écriture penchée, bien régulière, vous notez des choses sibyllines... que je serais bien en peine de comprendre. Mais... vous m'expliquez toujours tout si clairement que votre accent m'anime et alors... mes gestes se font plus gracieux.

FEUILLADE (*riant*). Ah ! tu sais les séduire, les hommes... C'est pourquoi j'ai besoin de ton précieux concours dans mes élucubrations vampiresques où tu incarnes la femme fatale... irrésistible !

Ce matin... tiens-toi bien. Voilà ce que j'attends de toi. Voilà, le scénario est dans mon crâne... le décor : c'est ce train.

MUSIDORA. Ce train ? Qu'est-ce que j'en fais ?

FEUILLADE. Ecoute : Irma Vep, que tu représentes si bien dans *Les Vampires*, Irma Vep se trouve sans argent pour prendre un billet de chemin de fer. Elle a lâché les policiers. Elle a fui. Elle voyagera donc... assise sur cette barre de fer, derrière la locomotive, entre les roues du train. Et, arrivée à destination, elle se laissera choir sur les rails...

Repère le champ de l'appareil. Tout le train va te passer dessus !

On fera pour toi un gros plan (puisque tu les aimes) quand tu te relèveras !

MUSIDORA. Tous les wagons vont me passer sur le corps ? Il y en a combien ?

FEUILLADE. Tiens, voilà le chef de gare. Combien y a-t-il de wagons à votre train ?

LE CHEF DE GARE. Au train que je prête au cinéma, il y a 52 wagons de marchandises.

C'est cette gentille petite demoiselle qui va passer dessous ? J'aime mieux ça pour elle que pour moi ! On va vérifier les crochets, parce que si un crochet traînait à terre, ça l'embrocherait et ça la tuerait ! Ce serait dommage !

FEUILLADE. Réfléchis. Tout dépend de toi. Je ne tiens pas à te tuer car sans toi je ne peux pas finir mon scénario. Mais je peux te faire remplacer. J'ai amené un acrobate du nouveau cirque parce que... Enfin, décide-toi ! Et décide-toi vite !

MUSIDORA. Je réfléchis... C'est oui... oui pour l'amour du cinéma. On a son petit orgueil professionnel. Si je veux gagner la gloire à l'écran, il faut bien faire quelque chose d'exceptionnel.

FEUILLADE. Tu vois, tu as appris « Britannicus » et tu laisses Racine pour le père Feuillade. Et les tirades pour l'action. On part au coup de sifflet.

Le premier, c'est pour le départ du train.

Le deuxième, pour l'opérateur.

Le troisième, pour toi.

On ne répétera pas bien entendu.

MUSIDORA. J'ai compris. Je m'échappe, toujours poursuivie par la police, toujours malfaisante, le visage... traqué... La sale fille, quoi !

FEUILLADE. Le train te donnera... la réplique.

MUSIDORA. Pourvu qu'elle ne soit pas trop brutale... Allons-y.

FEUILLADE. En tombant, n'étends pas tes bras, tu te ferais couper les mains... Tombe, les bras collés au corps...

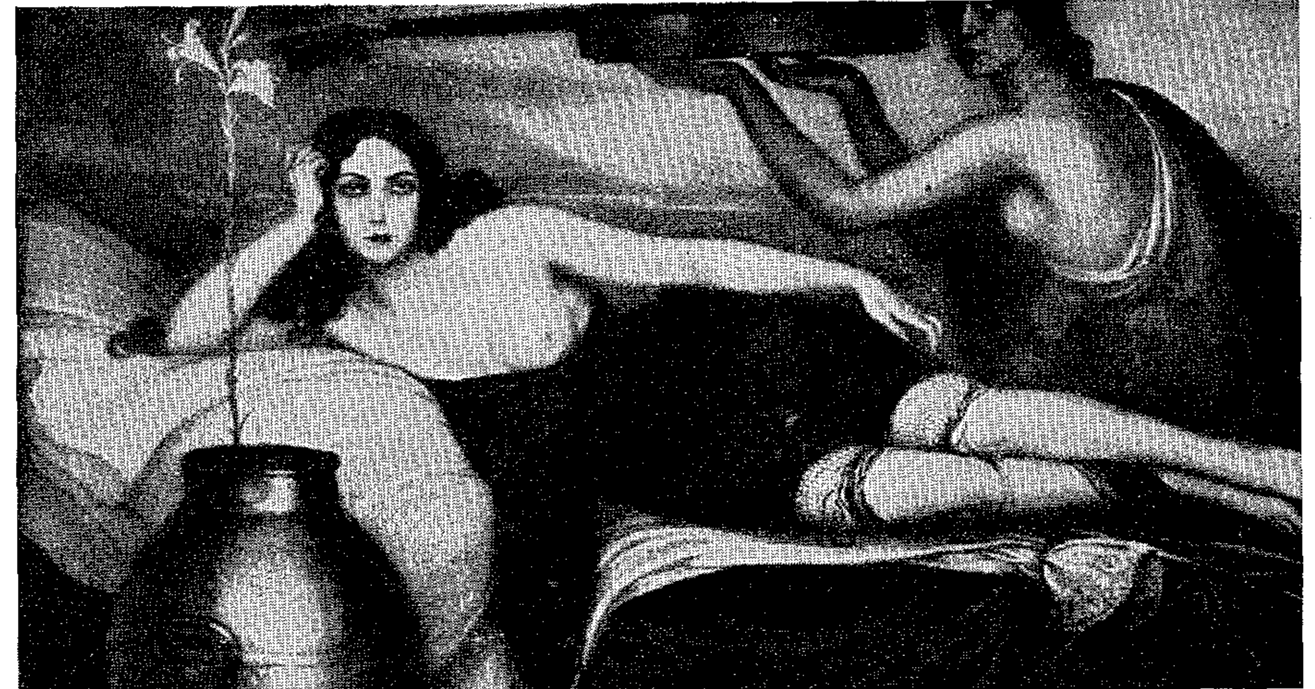
Dix mois après, scène entre Feuillade et Musidora.

MUSIDORA. Monsieur Feuillade, je viens vous lire un petit article que j'ai préparé. *Les Vampires* ont eu beaucoup de succès. M. Zuren, directeur de « Fantasio »... Vous savez, « Fantasio », le journal des poilus, m'a demandé un papier...

FEUILLADE. Lis-moi ça. Tu sais que j'ai été journaliste, moi aussi, feuilletoniste à Lunel, dans l'Hérault... Et je te jure bien... que je disais tout ce qui se passait dans ma cervelle. Et il s'en passait des choses... Voyons ta production.

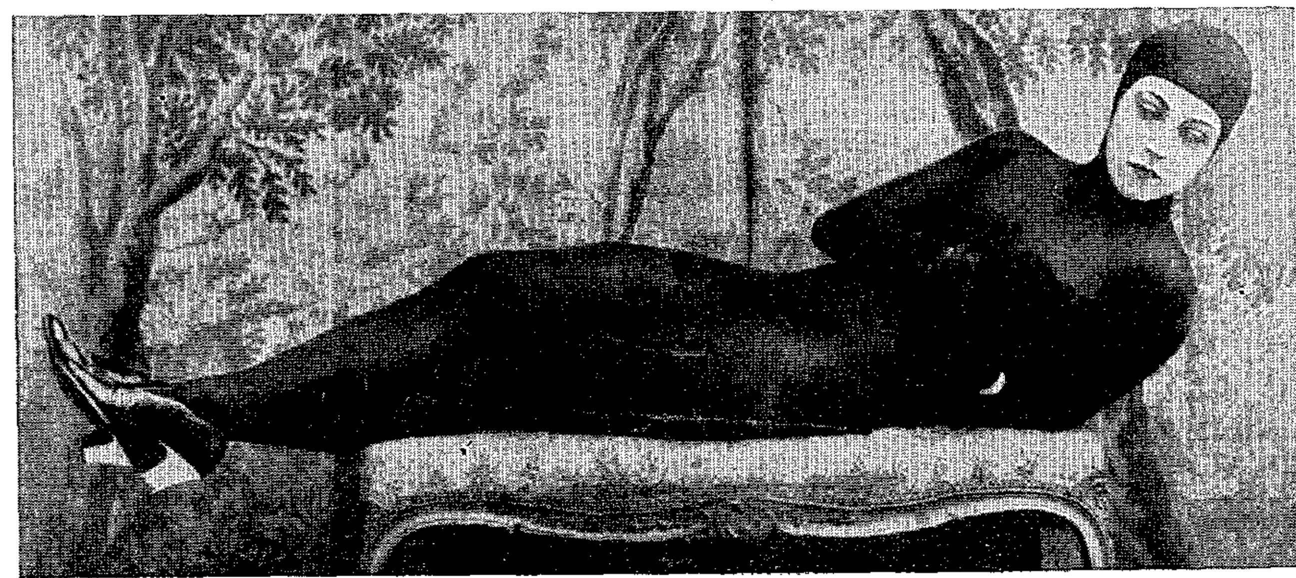
MUSIDORA. Sujet donné. Les scènes de cinéma ne vont pas sans risques. Voici les impressions de Mlle Musidora, héroïne des *Vampires*, qui vient de passer sous un train. Ce que je vous lis là, c'est le sujet donné par « Fantasio ». Mon article commence ainsi :

Le Dieu qui préside aux destinées du cinéma a bien voulu protéger la Pauvre Vampire que je suis. Sifflet strident. Le train part. Je dois tomber entre les roues du train, le cœur battant.

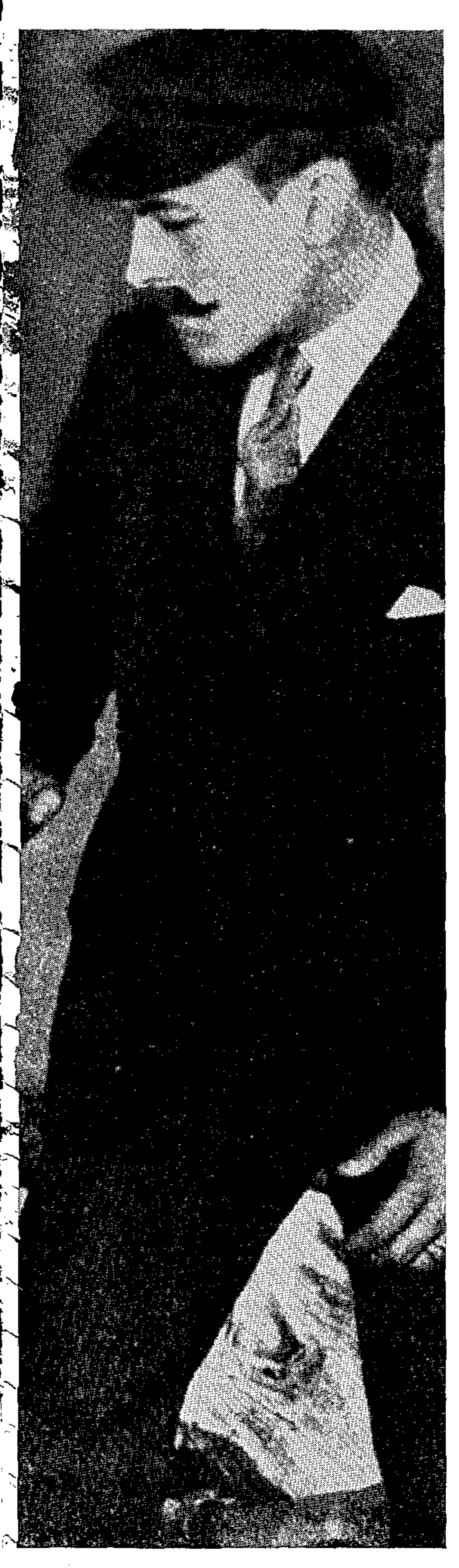


Musidora peinte par Roméo de Torres; en Diana Monti dans "Judex"; telle que sa légende, enfin, dans "Les Vampires".









"Judex", cinquième épisode : "Le moulin tragique", Musidora, Yvette Andreyor, Jean Devalde.

C'est fait. J'ai repéré l'appareil et l'opérateur, je devine le geste de sa main, qui exprime : « Ça va, je vous ai ! »... Mes yeux se révulsent de peur. Cinquante-deux wagons vont me passer sur le corps. Inutile de songer à me lever, à m'en aller. Je suis prisonnière entre les roues qui défilent. Le train, bête monstrueuse, achève sa besogne. Le vent qui passe entre les roues gifle mon corps. La force du vent s'accroît avec la vitesse du train et plaque durement mon visage contre terre.

Inutile de chercher à ouvrir les yeux. Il me faut fermer la bouche avec force, contractant mes mâchoires ; des silex m'égratignent. Je n'ai plus qu'une ressource, celle de compter les wagons qui roulent sur ma tête. Cinq... sept... huit... Le bruit de ferraille devient infernal. C'est le tonnerre. C'est l'enfer. Le train devenu féroce cherche à me happer. La force du vent devient telle que je commence à douter de ma pesanteur. Vais-je pouvoir rester sur ce coin de terre ?... Ne vais-je pas être projetée brutalement de côté, et suivre les cailloux qui volent... J'entends un cliquetis, des grincements, des grondements, c'est un fracas, un vacarme, une pétarade, c'est assourdissant.

Je ne respire plus. Le tourbillon avide m'encercle. J'ai froid. Je grelotte. Les roues du train, nouvelles éoliennes, soufflent une bise coupante, mortelle... Cette fois, c'est bien ma dernière heure... Quarante-huit... Quarante-neuf... Cinquante... Cinquante-deux... Le dernier wagon a filé comme une trombe. La rumeur métallique s'éloigne.

Le silence radieux... revient avec la vie...

La joue moulée profondément dans la terre, j'ouvre les paupières. Je me lève. Je tiens à peine sur mes jambes, étourdie, ivre, hébétée, abrutie.

Mon metteur en scène, M. Louis Feuillade... l'auteur des *Vampires*...

FEUILLADE. Ça, c'est gentil de mentionner mon nom.

MUSIDORA. Me croyez-vous ingrate ? Je vous devrai ma célébrité. Je continue...

Feuillade vient au-devant de moi, il ne parle pas, il m'embrasse et murmure à mon oreille : « Merveilleuse, la scène du train, tu verras ça à l'écran. »

FEUILLADE. Au fait, tu l'as vue, cette scène ?

MUSIDORA. Oui, au grand Gaumont. Un jeune homme assis devant moi a simplement dit : « Oh ! ce que c'est bien truqué, on dirait que c'est vrai ! »

FEUILLADE. La prochaine fois, je te ferai rouler d'un toit, d'une maison haute de neuf étages...

Tu rouleras du neuvième au huitième.

Du huitième au premier, on mettra un mannequin. Et du premier tu te jetteras à terre (sur un matelas). Ça sera si bien monté que, ce truquage-là, ils croiront que c'est vrai.

MUSIDORA. Oui, mais il faudra toujours débouliner du toit dans le vide... Et même attachée, ça va me donner encore des sensations nouvelles... de vertige !

FEUILLADE. Mais tu aimes ça, la nouveauté, les recherches. C'est bien toi qui exiges de tourner dans des décors rigides pour pouvoir t'appuyer sur les murs, sans qu'ils tremblent... tu as raison. Je suis toutes tes innovations. Ton joli maillot de soie transparent... le maillot de la Vampire, tu as bien fait de l'exiger en soie, celui de Fantômas était en coton. Ça n'avait pas autant d'attrait que le tien !...

Parle-moi d'un régal (*midi sonne*). C'est l'heure d'aller déjeuner. Il me reste six francs dans ma poche: Je t'invite au Restaurant des Buttes-Chaumont. Pour trois francs chacun, on aura un de ces biftecks pommes frites... Je ne te dis que ça.

MUSIDORA. Et des fraises à la crème...

En route...

FEUILLADE. Et un bon petit vin du Midi... que nous boirons à tes succès de journaliste...

2

1

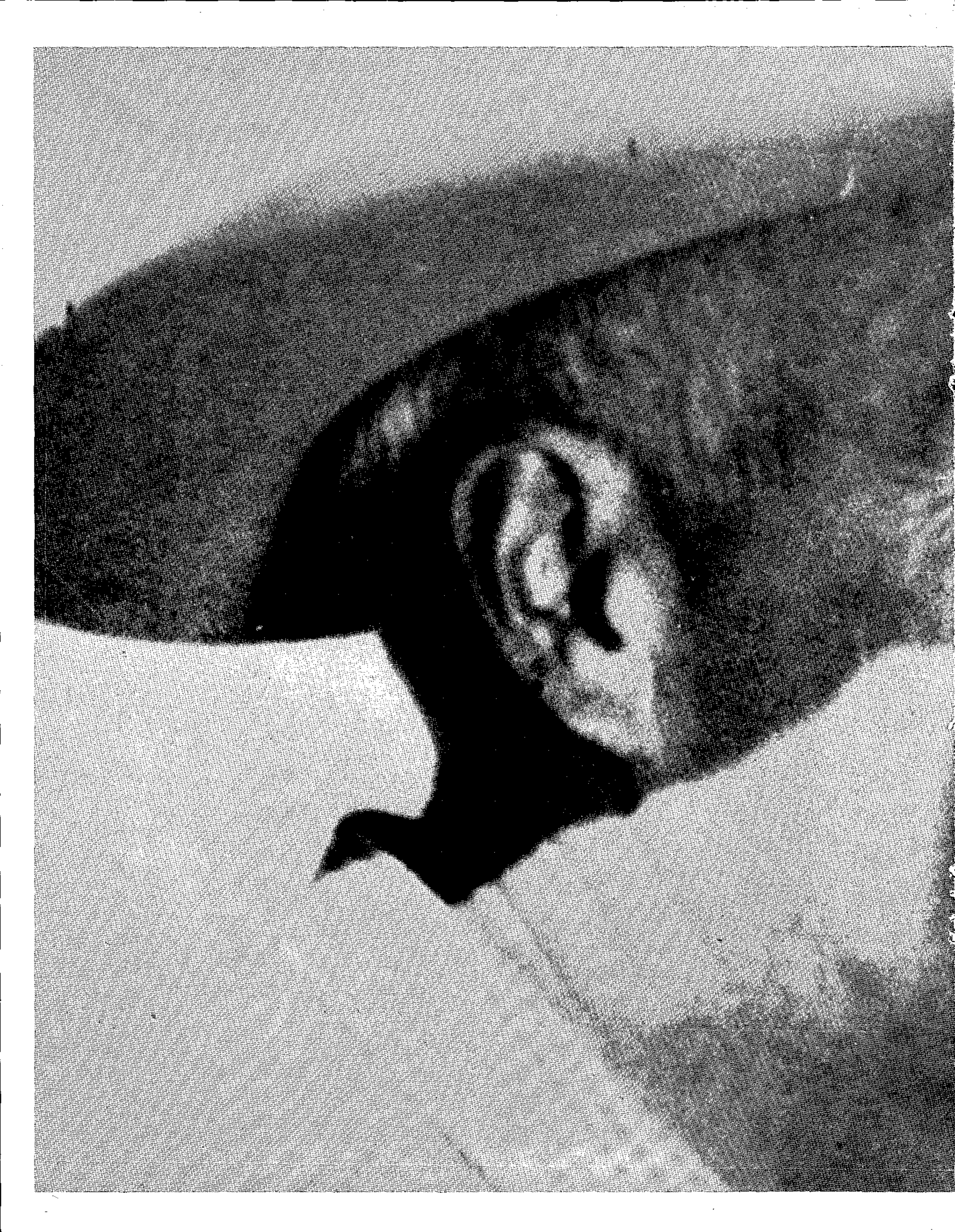
3

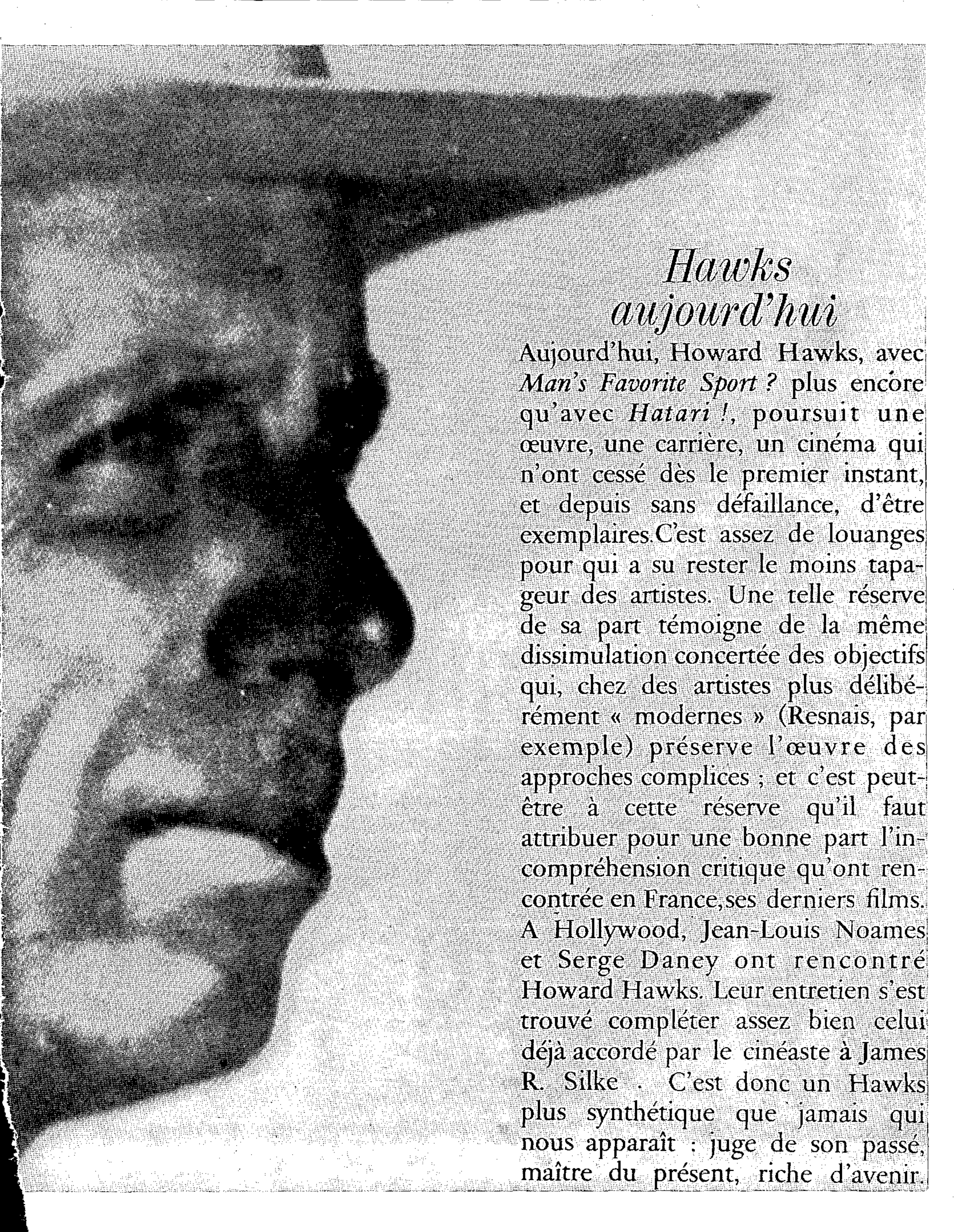
2

4

1. Feuillade
sur le plateau
du "Fils du flibustier".
2 et 4. "Juve contre
Fantômas" (1913) :
Juve
en péril, Fantômas en
vieillard.
4. "Tih Minh"
(1918) :
Mary Harald,
René Cresté, Rollette,
Edouard Mathé.

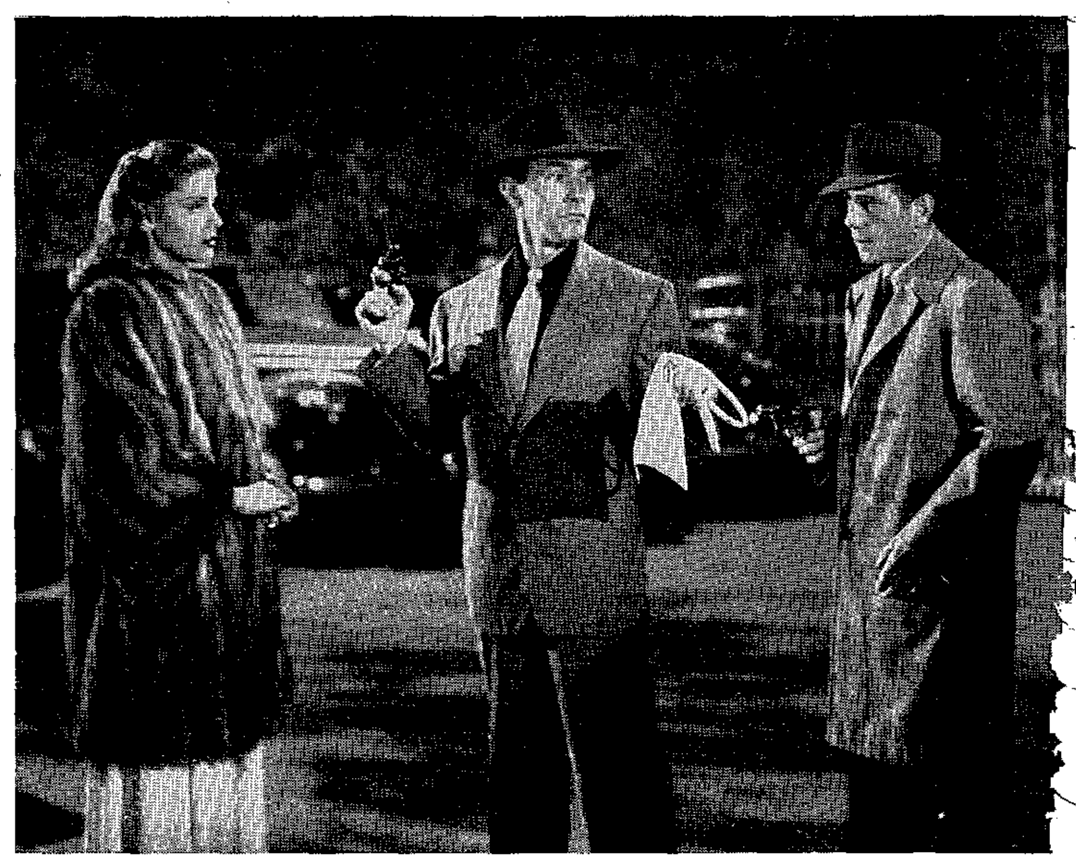
FIN





Hawks aujourd'hui

Aujourd'hui, Howard Hawks, avec *Man's Favorite Sport ?* plus encore qu'avec *Hatari !*, poursuit une œuvre, une carrière, un cinéma qui n'ont cessé dès le premier instant, et depuis sans défaillance, d'être exemplaires. C'est assez de louanges pour qui a su rester le moins tapageur des artistes. Une telle réserve de sa part témoigne de la même dissimulation concertée des objectifs qui, chez des artistes plus délibérément « modernes » (Resnais, par exemple) préserve l'œuvre des approches complices ; et c'est peut-être à cette réserve qu'il faut attribuer pour une bonne part l'incompréhension critique qu'ont rencontrée en France, ses derniers films. A Hollywood, Jean-Louis Noames et Serge Daney ont rencontré Howard Hawks. Leur entretien s'est trouvé compléter assez bien celui déjà accordé par le cinéaste à James R. Silke . C'est donc un Hawks plus synthétique que jamais qui nous apparaît : juge de son passé, maître du présent, riche d'avenir.



L'art de l'ambiguïté : "The Big Sleep" : Lauren Bacall, Humphrey Bogart. "Hatari !" (John Wayne) : tournage ou chasse ?

H.H., ou l'ironique

par Jean-Louis Comolli

Qui est H.H. ? C'est, si l'on y prend garde, ce qu'on sait de moins en moins, plus il est. A chaque film nouveau de lui, ses films anciens se trouvent mis en avant, mais c'est pour être mieux perdus de vue.

Quant au plus récent, *Man's Favorite Sport ?* renvoie pour le détail à *Bringing Up Baby*, pour le fond à *I Was a Male War Bride*, et pour le reste à *Monkey Business;* mais de telles incidences n'arrangent rien, bien au contraire : sous le prétexte d'expliquer par exemple ce qui peut être central à ces films divers, elles ne font que multiplier les unes par les autres les images tantôt droites, tantôt renversées de ce centre malin ; et bien malin qui le retrouve, qui s'y retrouve — quand ce sont les femmes qui sont les hommes, les hommes ne sont pas pour autant tout à fait femmes ; il y a de l'inversion dans l'air des deux côtés, mais chaque sexe s'arrête à mi-chemin de l'autre, tellement qu'une chatte n'y retrouverait plus ses petits ; et encore, dans *Bringing*, l'amour — ou cette rage qui en tient lieu — tend à dépouiller l'homme de son attirail professionnel ; dans *Favorite Sport ?* en revanche, l'amour toujours — ou cet aveuglement qui en tient lieu — l'affuble et le charge du même appareil ; on n'en finirait pas de tourner en rond tant d'un film à l'autre la démarche de notre auteur est rectiligne ! N'est pas venu le jour où le plan détaillé des situations hawksiennes et de leurs rapports sera débrouillé ; dès à présent on peut tenir pour sûr que si l'on additionne une à une toutes ces situations, elles se nient.

La linéarité du serpent, la rectitude du sophiste, l'évidence du lynx.

Et même si d'un film à l'autre le trajet de H.H. semble linéaire à force d'obstination, c'est la rectitude du sophiste. Loin de conclure, la conclusion d'un film laisse en suspens le film, n'excluant point d'ailleurs qu'il soit parachevé, n'excluant pas non plus l'éventualité de conclusions plus effectives, mais n'incluant nullement ces autres solutions, ni celles tout aussi pendantes des autres films pour ce film-là.

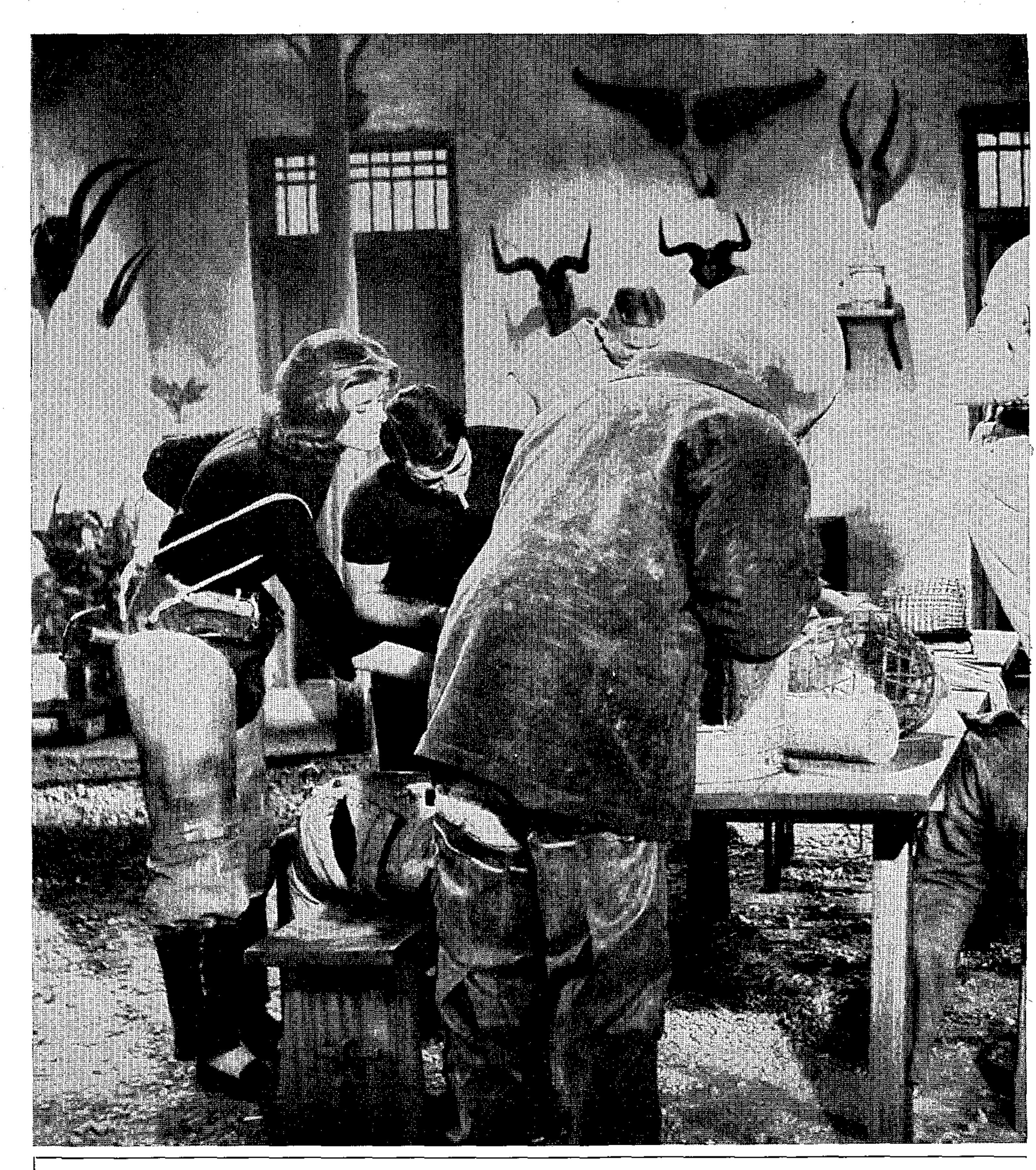
Volte-face et double face.

Il n'est aucun de ces films qui ne s'arrête pile sur une volte-face, qui ne se détourne de lui-même et de ce qu'il avançait par un retournement final, qui ne cesse donc au seuil précisément de toute conclusion, ou déjà bien au-delà : ne serait-ce que la fin de *Red River*, qui semble annuler tout le film — mais bien sûr n'en fait rien —, d'autant que le film lui-même passe son temps à s'éluder, à se contrarier, et qu'il commence d'étonnante façon par la fin d'un autre film, par la conclusion d'un véritable « western » dont *Red River* alors ne serait que le commentaire et la critique. Mais il y a aussi les fins de *Sergeant York*, de *To Have and Have Not*, *Big Sleep*, *Monkey Business*, *Bringing* qui ne sont rien qu'ellipses, comme celle de *Man's Favorite Sport ?*, ou inversions (comme celle de *Male War Bride*), principes mêmes des comédies, mais tout de même d'une fréquence surprenante dans les « drames » (drames bien curieux). Voici donc un cinéaste qu'on a donné longtemps, non sans raison, pour exemplaire du plus classique cinéma ; dont on a dit, non sans raison, que son génie était d'évidence. Moi, je veux bien. Mais, au vu des films, il faut bien en arriver à se demander de quelle sorte de « classicisme » il s'agit là, et s'il ne faut pas entendre la notion d'évidence comme bien autre chose que la simplicité et l'immédiateté, quoiqu'elle revienne à ces deux privilèges : s'il ne faut pas tout simplement reconsidérer en fonction de M. Howard Hawks et de ses films généralement bien classés au Box Office tout un système de références, nos excellentes petites idées toutes faites sur le « classique », sur la sagesse des grands américains, sur les « héros » nourriciers du même coup, sur tout cet appareil de mythes qui n'ont pas peu contribué à notre amour du cinéma américain, mythe des hommes libres et responsables, des femmes non pas fatales mais venues à point et le sachant, mythes de simplicité et de pureté qui s'avéreraient, si on prenait le soin de les creuser un peu, se ramener tous au mythe bien plus consistant du grand-père qui fascine les enfants.

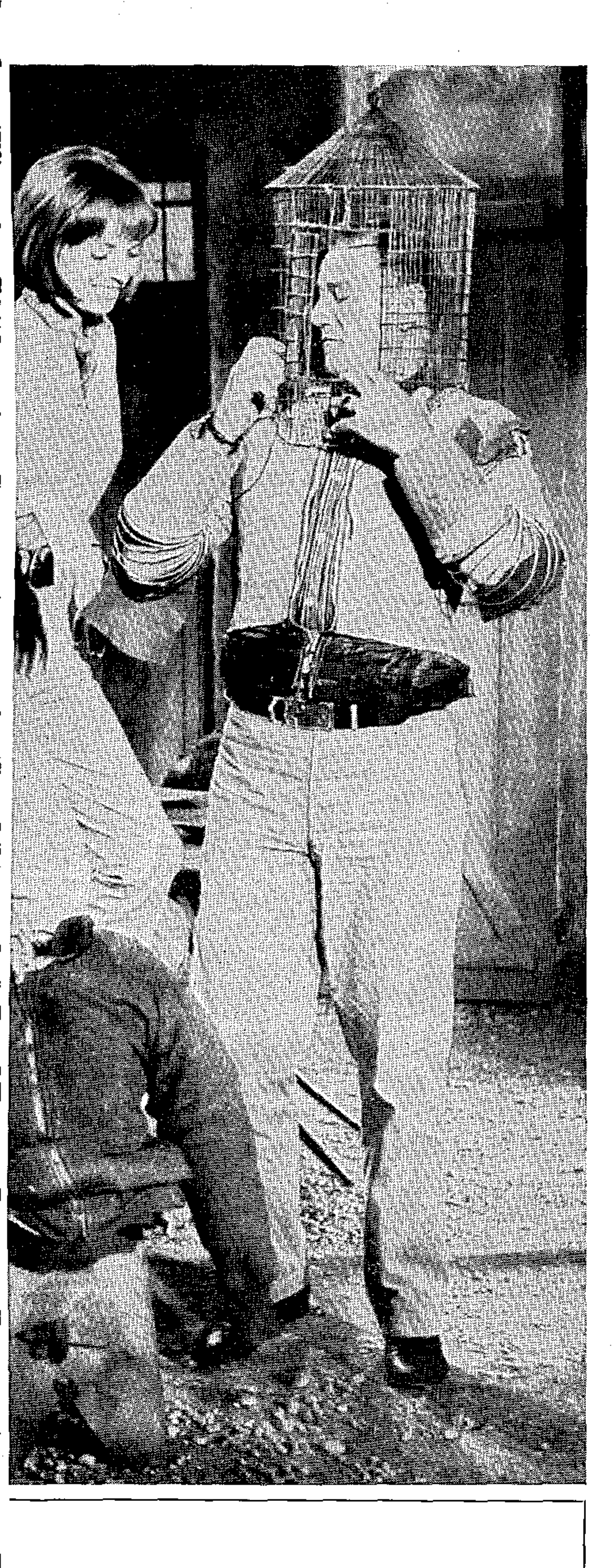
Pourquoi hésiter davantage devant une évidence elle bien réelle, parce qu'inquiétante : Hawks n'a jamais été, à son premier pas plus qu'à son dernier-né, ni un classique au sens classique du terme, ni le « cinéaste de la simplicité », encore moins celui de l'évidence (ce que l'on inférait à contresens de l'idée de Rivette). Du moins, il a l'évidence du lynx, voir sans être vu.

Gœthe disait : « L'homme vivant, quoiqu'on en dise, est et demeurera toujours le seul sujet d'étude intéressant pour l'homme ».

S'il est une constante de ses films, c'est qu'en chacun il y parle de l'Homme. C'en est assez, je suppose, pour que soient attribuées à cet Homme, sur la seule foi de sa majuscule, toutes les vertus que les adolescents prêtent à la maturité des hommes. C'en est assez, en tout cas, pour qu'on n'aille pas voir de plus près de quel homme Hawks nous parle et comment il en parle. Ce n'est certes pas l'homme libre, accompli, le modèle, qui est son sujet et son modèle. Pour héroïques que soient ses héros, ils n'en sont pas moins quelque peu dérisoires, quelque



L'intrusion de la
science-fiction dans la fable animalière : au sein de l'exotisme familier "d'Hatari !", c'est déjà la monstruosité de "Man's Favorite Sport ?" : Michèle Girardon, Gérard Blain, Hardy Kruger, Elsa Martinelli, John Wayne.



peu regardés de haut — si même chaleureusement — par le cinéaste. Prenez Wayne, aussi bien dans *Red River*, *Hatari !*, *Rio Bravo* : c'est certes au plus dur des héros, au plus vrai que vous avez affaire. Ou du moins, vous, nous spectateurs, le voyons de la sorte. Tout autre est le point de vue hawksien. Il est bien probable que Hawks se moque des héros, de *ses* héros. Pour lui, cinéaste, la perfection n'est pas un bon sujet. Les hommes accomplis dans leur genre n'ont aucun intérêt, les simples n'ont pas d'histoire — ou bien alors il faut la demander à Rossellini ou Olmi et pas à Hawks. C'est pourquoi il ne faut pas tout à fait prendre pour argent comptant sa soi-disant (c'est lui qui le dit) passion pour les « spécialistes ». Drôle de passion, qui consiste à faire tomber ces « spécialistes » dans les plus grossiers pièges de la vie, qui se sert de leur spécialité pour les ridiculiser, c'est-à-dire les humaniser. Ce shérif implacable, sobre, solide, c'est un raté, nous dit la caméra de Hawks en aparté. Mais gardez-le pour vous, car les héros doivent toujours avoir raison. Eh bien non, Wayne, le chasseur audacieux, le cow-boy ambitieux, le shérif intègre, sa vie est une suite d'échecs et de renoncements, il est non seulement « malheureux » (et c'est pourquoi il séduit les femmes), mais il est toujours passé à côté de l'essentiel, par la faute de sa « spécialité », ou, plus directement, parce que Hawks ne filme pas de vrais héros, pas plus qu'il ne filme d'hommes idéaux.

Un art du mensonge.

C'est que H.H. joue sur deux tableaux. Ce n'est pas un ingénu, il n'est pas tombé de la dernière pluie. Il sait ce qui marche au cinéma, l'exemplaire, il sait aussi qu'il est un peu dans la nature du cinéma de tabler sur le rêve et de servir d'exemple.

Il fait donc un cinéma exemplaire, plein d'êtres pouvant au premier coup d'œil (il est rare qu'on en donne un second) passer pour exemplaires, parfaits, merveilleux. Il gagne ainsi un peu les foules, un peu le cœur des adolescents rêveurs. Dans ce sens, il est démagogue ; mais ce n'est pas sa faute : le cinéma est bien plus démagogique encore et il faut bien faire du cinéma avec le cinéma. Heureusement pour nous (et pour le cinéma) Hawks est trop sincère — ou trop lucide — pour croire une seule seconde en ses prototypes. Il ménage donc la part du « public », et se réserve en même temps de miser à fond sur l'intelligence dudit public : il montre un peu l'endroit des héros, mais s'arrange toujours pour les placer un moment ou l'autre à l'envers, dans une extrémité peu flatteuse, où ils ne trouvent à donner en fait de mesure que celle de leur incapacité à vivre vraiment, à dépasser leurs schémas.

Une bonne leçon de cinéma.

C'est une bonne leçon de logique, une bonne leçon de cinéma. L'entend qui veut, et c'est cela le génie de Hawks, de laisser la porte ouverte. Et peut-être aussi de profiter du courant d'air pour disparaître : il est, par excellence, l'homme et l'artiste insaisissables.

Son œuvre l'est de même. La seule chose que l'on continue de savoir un peu de lui, d'elle, ce n'est pas ce qu'ils sont chacun, mais c'est *à propos* d'eux ; lui, toujours l'un des plus

grands cinéastes — que sa taille même ne permet d'entrevoir que partie par partie ; elle, de toutes les œuvres sans doute la plus accomplie, et la plus complète, ce qui là aussi complique tout. Pas un « thème », pas un sujet, semble-t-il, qui n'ait été abordé et gentiment démystifié ou perversement mythifié, tout se passant pourtant comme si ce n'était jamais que l'Homme et son idéal qui soient en question. Mais on a vu que Hawks ne met en avant cet homme que parce qu'il est de paille. Paille également, à moins qu'elle ne soit poutre, que l'attitude, le fameux comportement de cet homme hawksien, partout le meilleur, sauf en effet où il a grand besoin de l'être.

Faire face et s'effacer.

C'est devenu un cliché, que la morale de ses héros et de leurs fables soit de faire face. Mais c'est plutôt qu'ils s'effacent au plus vite et en tâchant de ne pas trop la perdre, cette face. Je pense au plus cité de tous, le Bogart de *To Have* ou de *Big Sleep* : mais comment ne point voir qu'il n'agit que quand il ne peut faire autrement, et que cette action, loin d'être en quelque cas payante, ne constitue pour lui que l'ultime manière de se défiler sans trop laisser de plumes dans la bagarre. Bogart, ce n'est pas le dur au grand cœur, ni le maussade bagarreur, c'est une sorte d'amateur désinvolte, qui parade autant qu'il peut, et s'écrase gentiment devant les dames, après les avoir fait courir juste le temps de s'amuser un peu. Marlowe, c'est un minable, témoins les massacres qu'il ne peut empêcher ; d'ailleurs, il ne comprend pas grand-chose à *Big Sleep*, lui non plus ; c'est seulement après être passé par quarante-six trous de souris, par quelques noirceurs et de très beaux mensonges — tous les personnages de Hawks mentent, sur eux, sur ce qu'ils vont faire, et pas seulement par jeu, mais par peur du jeu — qu'il atteindra — oh ! ne nous excitons pas — un certain niveau de conscience et de morale.

Si ses personnages mentent copieusement, Hawks ne s'en prive pas non plus.

Ne serait-ce qu'à propos du tournage d'*Hatari!* où il a mille fois redit que Wayne, et les autres, n'étaient pas doublés, alors qu'ils le sont d'un bout à l'autre et que le film n'est que truquage. Je m'empresse de dire qu'il n'en est que plus beau. Mais *Hatari !*, justement. Voilà un film qui fait figure de mythe à son tour. C'est l'Aventure, l'Afrique, l'Amour... Passons à l'autre bout de l'alphabet, plutôt : c'est un film sur la vieillesse, le ratage, le ridicule.

Il n'y a qu'à remarquer que presque dans tous les cas, Hatari ! *compris, le métier exaltant où les héros s'affrontent au monde (il faut mettre tout ça entre guillemets) n'est que jeu d'enfant.*

Les coups d'épée dans l'eau donnent à penser.

Pas facile, certes, mais enfantillage tout de même : conduire des voitures, chasser le fauve, jouer aux cow-boys, aux gendarmes et aux voleurs, jouer aux petits avions, jouer à la guerre, jouer au détective, allons, tout ça n'est pas sérieux, c'est de la détente. Enfants, ou vieillards déjà. Hawks n'illustre pas ces bagatelles par plaisir, croyez-le bien. Non, si son œuvre ne met en scène que fantoches et futilités, ce n'est pas par impuissance, ou tout ce que vous voudrez dans ce registre-là. C'est peut-être — mais précisément elle est insaisissable parce qu'étonnamment dérobée, cette clef —, c'est peut-être, il faut bien en arriver là, pour montrer que ce sont précisément bagatelles et fantoches sympathiques qui s'effritent au premier choc avec la vie, que ce ne sont que mensonges que réduit à rien le moindre drame, la moindre réalité : l'amour, la mort. Cette clef de l'œuvre hawksienne (et ce n'est pas pour rien que H.H. place avant tous ses films celui-là) c'est *Scarface*, et son héros lamentable. Tous les autres ne sont que succédanés divers de cet enfant tragique. Tout ce que Hawks dit de *Scarface* ne prend son sens que quand on pense aussi aux personnages de *Only Angels*, ou de *Big Sky*, ou de tous les autres.

On avait cru jusqu'ici qu'entre films sérieux et comédies de Hawks il y avait un hiatus. Point. Ce sont les mêmes marionnettes, menées par les mêmes démons sur les mêmes fils fragiles, ce sont les mêmes mascarades amères, la même gratuité avouée sans vergogne, la même poudre aux yeux qui s'envole à la moindre difficulté, devant la moindre nécessité de la vie.

Génie et mauvais génie de H.H.

Qu'en conclure, sinon que Hawks, bien au contraire de ce qu'une imagerie pieuse a pu susciter de portraits dignes et de soucis humanitaires, est en fin de compte le plus secret humoriste du siècle ; et comme l'humour ne gagne rien à rester secret, personne ne le remarquait. Si ses héros sont bêtes, ignorants, maladroits, s'ils manquent de finesse, de tact, s'ils sont inadaptés, ratés, ce n'est pas un hasard, mais un enfer bien mérité puisque tant de défauts réussissent à passer pour grâces exemplaires. C'est la revanche de l'intelligence. Une intelligence d'autant plus habile que presque maniaquement elle met tout son soin à brouiller les pistes, à mélanger les jeux, à faire passer le calcul pour improvisation, le mensonge pour sincérité, le futile pour essentiel, l'homme pour femme, et la bêtise elle-même pour forte pensée. Intelligence d'autant plus évidente qu'elle s'emploie à faire une critique sous les traits d'une apologie, qu'elle parvient donc à s'effacer complètement, à s'arranger pour qu'on l'ignore. Hawks, de toute la distance qui le sépare de ses héros et de ses films, doit s'amuser beaucoup.

L'intelligence est la seule forme de sensibilité qui nous intéresse encore.

A être ainsi cachée, la leçon qu'il donne ne peut que plus insidieusement porter. Au service du mensonge, le cinéma dit vrai ; il ment au service de la vérité et ne lui rend de la sorte que meilleur service.

Le plus menteur des cinéastes n'a pas besoin de dire vrai.

Une intelligence qui se dissimule, un auteur qui ne livre de lui dans son œuvre que mensonges (les films où il s'avoue le plus lisiblement sont *Scarface*, *Twentieth Century*, *Man's Favorite Sport ?*), un jeu perpétuel d'inversions, de fausses rimes, de fausses valeurs proposées pour vraies, une ironie d'autant plus terrible que cachée ; et en même temps une œuvre où le propos n'est jamais démenti, le but jamais manqué, à quelque niveau que ce soit ; un cinéma que son emploi fait correspondre à sa nature, ce retrait de l'auteur, de l'œuvre, des films — voilà qui ferait de Hawks un bien faux classique s'il n'était depuis toujours un vrai moderne. — Jean-Louis COMOLLI.



La dernière œuvre fait appel aux premières pour se conclure : Paula Prentiss et Rock Hudson jouant "Man's Favorite Sport ?" à la façon de "Paid to Love". L'ironie sert moins ici à évoquer le passé qu'à éloigner le présent : le flash-back met le film hors de portée.

Entretien avec Howard Hawks

par James R. Silke, Serge Daney et Jean-Louis Noames

— *On a dit de votre cinéma qu'il était plutôt subjectif qu'objectif...*
— Qu'entendez-vous par « subjectif » et « objectif » ?
— *Eh bien, vous racontez l'histoire du point de vue d'un ou de plusieurs personnages, à travers leurs sentiments, au lieu de vous tenir loin d'eux et de filmer l'action telle quelle...*
— Alors, je dirai que ce que je fais est très « subjectif ». Dans une conversation entre deux personnes, par exemple, je coupe souvent pour montrer le visage et la réaction de celle qui écoute plutôt que de celle qui parle : l'état d'esprit de celui qui parle se révèle dans sa seule façon de parler ; ainsi, j'ai simultanément les deux réactions, et j'obtiens une description beaucoup plus précise des caractères.
Toute histoire, aujourd'hui, n'est en fait qu'une vieille histoire : tout a été déjà raconté. Votre originalité et votre puissance créatrice résident par conséquent dans la manière dont vous racontez, dont vous faites réagir le personnage dans telle situation. L'utilisation du style subjectif est donc, à mes yeux, la seule façon de faire intelligemment un film. Vous choisissez votre histoire, vos personnages, et ces choix commandent votre méthode de narration : l'histoire change selon que votre personnage est intelligent ou stupide, amusant ou ennuyeux. On raconte la même chose, mais d'un point de vue différent : le choix en revient au metteur en scène.
C'est pourquoi je filme rarement un roman ou une pièce de théâtre. Je ne l'ai pas fait depuis des années, et même dans *Gentlemen Prefer Blondes*, nous avons changé beaucoup de choses à la pièce, nous l'avons ajustée pour Monroe et Russell. Evidemment, en tant que metteur en scène, mon rôle est grand dans le choix et la rédaction de l'histoire. Je travaille avec les scénaristes et, dans une histoire dont je n'ai pas l'entière responsabilité, c'est moi qui décide des personnages. Si ces derniers sont souvent inventés par les scénaristes, c'est cependant le metteur en scène qui les approfondit. La décision finale, c'est-à-dire le choix du style de narration, m'appartient.
— *Développez-vous les personnages de votre scénario, en cours de tournage, selon les acteurs dont vous disposez ?*
— Eh bien, par exemple, dans mon dernier film, *Man's Favorite Sport ?*, Rock Hudson traverse à moto un chemin boueux et entre dans un ours. Il tombe, lève les yeux et voit l'ours en train de conduire la moto. Ceci devient intéressant lorsqu'une petite fille vient vers Rock Hudson et lui demande si la moto qui vient de passer lui appartient. Il lui répond que oui, et elle demande alors s'il faut longtemps pour apprendre à un ours à faire de la moto. C'est donc une réaction singulière et, grâce à elle, le caractère du personnage n'est pas traditionnel.
— *Est-ce que vous apportez beaucoup de modifications à votre projet initial ?*
— Avant le tournage, oui. Quand on trouve un nouveau type d'histoire, on prend le contraire, le contre-pied, ça fait un nouveau genre, et c'est meilleur. Si je me dis : tournons l'été, il m'arrive ensuite de me dire : *tiens, il n'y a qu'à tourner l'hiver...*
Sur le plateau, par contre, je ne peux changer que l'esprit d'une scène. Par exemple, j'ai modifié complètement le héros de *Tiger Shark* sans rien supprimer du dialogue : de timide, il est devenu volubile ! Le seul problème a été de trouver des acteurs capables de ne pas lui couper la parole...
Sur le plateau, dès qu'on voit une amélioration possible, il faut y aller. Il suffit en général de faire parler les personnages à peu près comme le font les êtres humains... Si ça semble nettement moins bon qu'au bureau, il faut changer.
Dans tous mes films, chaque personnage ressemble à quelqu'un que je connais dans la vie et qui me sert de modèle, de base pour diriger l'interprète. Je lui dis quoi faire. L'acteur me donne ensuite son point de vue. Mais personne ne m'a donné son point de vue sur ce que devait faire un pharaon. Dans *Land of Pharaohs*, il n'y a en fait pas de personnages : rien que des gens qui agissent. Je préfère une histoire où je connais les gens. En dehors de celui-là, je n'ai jamais fait de film historique, mais je n'aurais aucun mal à faire « Robin des bois » : j'ai lu assez de bons auteurs sur le sujet...
— *Pourtant, bien que chacun de vos personnages soit différent des autres, il y a des constantes dans leur comportement : il existe un type de femme hawksienne, et de héros hawksien qui est le maître dans son domaine, dans son métier...*
— Oui, tout à fait, car les gens qui m'intéressent, ce sont le bon soldat, le bon aviateur ou le bon coureur automobile. Toutefois, dans mon dernier film, c'est juste le contraire : le héros, supposé être un grand spécialiste de la pêche est, en fait, un novice, et toute l'histoire devient amusante à cause de cela. C'est exactement le même point de vue, mais inversé. Seuls sont intéressants les gens qui font bien ce qu'ils ont à faire. Dans un western, un mauvais tireur est seulement pathétique. Je n'ai pas envie de faire un film sur quelqu'un de pathétique, je ne pense pas que cela fasse un bon spectacle.

— *C'est un point de vue qu'on peut qualifier de classique en ceci que vous créez des personnages plus grands que nature, au-delà de la norme.*

— Dans un très bon film, *High Noon*, Gary Cooper était menacé par des bandits, et parcourait la ville pour obtenir de l'aide. Personne ne voulait lui en fournir. Par un heureux hasard, il parvenait à vaincre seul ces bandits, avec l'aide de sa femme. Dans un autre film, *3: 10 to Yuma*, l'homme qui était prisonnier du shérif l'accablait de sarcasmes et le faisait suer à grosses gouttes. Je ne suis pas du tout d'accord avec cela. J'ai traité avec Wayne une situation semblable. Il était en mauvaise posture et, si quelqu'un lui offrait de l'aide, il lui demandait : « Que valez-vous revolver en main ? » Le type lui répondait qu'il n'était pas mauvais, et Wayne : « Tant que vous ne serez pas assez bon pour lutter avec les meilleurs, c'est moi qui devrai vous aider, alors ne vous mêlez pas de ça. » C'était un homme de métier, il ne voulait pas d'un maudit amateur qui aurait gâché son travail. Ainsi, les choses deviennent tout de suite plus simples, vous ne risquez pas de faire une scène fausse, vous avez la possibilité de faire quelque chose de plus vrai.

— *Pouvez-vous préciser cela ?*

— Eh bien, dans *3: 10 to Yuma*, lorsque le prisonnier accable le shérif de sarcasmes, n'importe quel shérif aurait tapé avec son revolver sur la tête du type, qui se serait tu rapidement. Or, dans ce film, le shérif accepte tout ; dans le mien, Wayne dit à un mauvais sujet du même genre qu'avant qu'il atteigne le coin de la rue et qu'on lui vienne en aide, il sera mort. Ça réglait la question tout de suite, c'était terminé. En un mot, il faut considérer la situation dans son ensemble ; elle cesse ainsi d'être imaginaire pour devenir réelle. Et la jouer « en douceur », ce qui touche beaucoup plus le public. En traitant la scène de l'autre manière, le public se demande si elle est vraie ou non, et votre histoire s'effondre.

— *Il y a eu récemment, dans certains films, une tendance à utiliser des personnages façonnés par les circonstances. Les vôtres n'ont pas cette faiblesse...*

— Mon personnage-type serait celui qu'imagina Hammett pour *The Maltese Falcon*, et qu'interpréta Bogart. Le personnage avait une liaison avec la femme de son associé, mais quand celui-ci fut tué, il pourchassa implacablement son assassin. Cela ne le gênait pas de coucher avec la femme de son associé, mais il ne pouvait supporter l'idée que quelqu'un l'ait tué. C'est cela qui en fait un personnage, avec ses réactions propres, spécifiques.

— *Ce genre de personnages n'est-il pas, aujourd'hui, un peu dépassé ?*

— Ces réactions, ces attitudes n'ont rien de littéraire, elles sont la marque la plus profonde d'un individu. C'est cela qui dessine, caractérise un personnage.

— *Contrairement au goût du jour, vos films n'ont jamais été « osés ». On a l'impression que vous faites le genre de films que vous avez toujours faits. Est-ce votre avis ?*

— J'utilise de moins en moins l'intrigue, et de plus en plus les personnages. Ce qui m'intéresse, c'est de laisser ceux-ci prendre l'intrigue en main plutôt que de laisser l'intrigue les diriger. *Hatari !*, par exemple, est simplement l'histoire d'une saison de chasse et d'une poignée d'hommes. L'un d'entre eux est blessé, il en faut un autre. Lorsque l'histoire se termine, la saison de chasse aussi. Une saison de chasse très banale : personne n'est tué, un homme est blessé, une fille a grandi, une autre est tombée amoureuse. C'est une intrigue très simple. Seules les conditions de travail des hommes lui donnent du poids. Il est sans doute possible de procéder ainsi avec beaucoup d'intrigues, et de différentes manières, si vous vous souciez seulement de ce qui est logique. Le public semble aimer cela.

— *Dans une telle histoire, vos personnages ont des caractères fermes et fortement dessinés...*

— Effectivement. Ils ont une manière d'agir qui leur est propre. La petite orpheline d'*Hatari !*, on l'aurait imaginée jadis avec des cheveux bouclés et très désemparée. Nous en avons fait une grande fille énergique et robuste, et Wayne, au lieu d'être inquiet pour elle, est très heureux de voir qu'elle a trouvé un type qui lui plaît.

— *Dans ce film — ce qui est fréquent chez vous —, les hommes ne poursuivent pas les femmes. Ils sont d'abord intéressés par leur métier, quel qu'il puisse être. D'autre part, ils ont souvent été blessés par leurs expériences féminines. Ainsi, Wayne...*

— Il s'est brûlé les doigts, il est furieux à l'idée de risquer de se les brûler de nouveau. Plus il aime quelqu'un, plus il s'en éloigne. J'ai toujours du mal avec les histoires dans lesquelles on montre un homme se jetant sur tout ce qui se présente : il y prend des allures d'âne, — aussi je les évite.

Dans *Hatari !*, les héros se conduisent comme des êtres normaux, ils ont des difficultés, comme tout le monde. Wayne vient à bout de situations très difficiles, mais pas des situations grotesques de la vie courante. Inconsciemment, il est toujours mené par l'amour. *Hatari !*, c'est la réalité. *Man's Favorite Sport ?*, c'est l'exagération : une exagération pleine de charme. Les animaux, dans *Hatari !*, sont et font la réalité, tandis que l'ours de *Man's Favorite Sport ?* est une plaisanterie.

En voyant un film dramatique normal, les gens disent : « Encore la même histoire. » Dans mes films, il y a toujours une situation nouvelle, dont on ne peut deviner l'issue. Par exemple, l'amateur qui est obligé de devenir professionnel, c'est inédit. A mon avis, le modèle, en matière de comédie, c'est Harold Lloyd. Vous aimez, en France ?

Hatari ! a connu un succès mondial, grâce notamment à l'histoire des fusées : tout le monde peut faire et lancer des fusées de ce genre, aujourd'hui. De même, tout le monde peut avoir une indécision au moment de tirer : quelqu'un peut vous demander s'il est mieux placé que vous pour tirer ; et n'importe qui peut lancer de la dynamite, comme dans *Rio Bravo :* cela concerne donc tout le monde. Très souvent, le public juge impossible ce que fait le héros ; au contraire, Red Buttons, Dean Martin sont des personnages réels. Angie Dickinson est drôle quand elle pleure ; les héros de *Twentieth Century* sont des monstres sacrés, mais ils sont drôles, ils ne sont pas héroïques ; dans *Male War Bride*, il n'y a absolument rien d'impossible.

— *Pour que les événements s'accomplissent, il faut que vos personnages féminins deviennent des femelles presque agressives...*

— Elles sont moins agressives que directes. En d'autres termes, elles ont de nombreuses réactions masculines. Cependant, elles restent très féminines. Si vous analysez les films qui ont rendu Dietrich célèbre, vous vous apercevez qu'elle a une conduite très masculine, mais que c'est en cela même qu'elle devient féminine. Elle fut la première à se reconnaître dans le personnage de *To Have and Have Not*. Elle me dit : « C'est moi, n'est-ce pas ? — Bien sûr », lui répondis-je. Il n'y a aucun manque de féminité dans la franchise dont fait preuve Bacall dans ce film. Elle dit : « Je suis difficile à avoir : la seule chose qui vous reste à faire, c'est de me le demander... » Ainsi devient-elle un personnage. Aux débuts du cinéma, il était à la mode de jouer les ingénues, mais peu à peu cela changea. Au fur et à mesure que vous vous éloignez de l'ingénue, vous obtenez une femme réelle et franche ou, tout au moins, franchement malhonnête, ce qui devient beaucoup plus amusant.

— *Que pensez-vous des actrices que l'on peut employer aujourd'hui dans les films américains ?*

— Il y en a très peu, par manque d'école d'art dramatique. On les lance à la télévision, elles y passent une scène et, si elles disent leur texte correctement, c'est enregistré ! Elles n'ont pas de personnalité véritable, elles ont tendance à tomber dans l'imitation. Dès que l'une d'elles tranche par sa personnalité, elle sort du lot. C'est ce qui est arrivé pour Paula Prentiss... Voilà un personnage ! Elle est passionnante à observer. Elle n'essaie pas d'être populaire ou jolie, elle est simplement naturelle, et c'est pourquoi elle est très intéressante. Shirley MacLaine aussi est un exemple de choix, mais il n'y en a pas beaucoup d'autres.

— *Et Elsa Martinelli ?*

— Dans la vie, c'est une fille très attirante. Je l'ai rencontrée en France dans le Midi, et j'ai toujours pensé qu'elle serait bonne si elle parvenait à jouer comme elle vit. Mais, dans la plupart de ses films, elle portait des perruques et interprétait des personnages qui ne lui ressemblaient en rien. Je lui ai dit que j'aimerais l'utiliser si elle voulait bien commencer par être elle-même. Pas de perruque. Elle s'est bien amusée dans *Hatari !*, et le film le montre. Maintenant, elle réussit très, très bien en suivant simplement cette ligne. Ainsi, sa personnalité ressort.

— *C'est également la grande qualité de John Wayne, n'est-ce pas ?*

— Wayne est sous-estimé. Il est bien meilleur acteur que sa réputation ne le laisse croire. C'est un diablement bon acteur. Il donne à un film homogénéité et solidité. Il peut faire croire à beaucoup de choses. S'il grogne au cours du tournage, vous pouvez être sûr qu'il y a quelque chose de faux dans la scène que vous faites. Il n'est peut-être pas capable de vous l'expliquer, mais c'est à vous de découvrir ce qui le tracasse. Il a un sens très juste du cinéma. Il est encore plus à son aise maintenant, car il a fait beaucoup de films. Vous pouvez faire jouer à Wayne une scène où il doit attraper un rhinocéros, et il improvisera le dialogue qui convient et que vous ne pouvez pas écrire à l'avance. Car, entre l'instant où vous attrapez l'animal et celui où il est dans une cage, il ne se passe que quatre minutes, ce qui est insuffisant pour pouvoir répéter. J'aurais détesté avoir un acteur moyen à la place de Wayne dans ces moments-là. Quant aux deux autres garçons qui sont dans *Hatari !*, le Français et l'Allemand, ce sont de très bons acteurs, mais ils étaient stupéfaits par l'habileté de Wayne et s'adaptèrent à la situation en le suivant. Mais, si j'avais eu à la place de Wayne un acteur avec lequel il aurait fallu tout répéter et qui n'ait pu penser spontanément, le tournage se serait éternisé.

— *C'est donc une sorte d'improvisation forcée...*

— C'est une improvisation, car aucun scénariste ne peut imaginer ce qu'un rhinocéros va faire quand vous le capturez, et votre scène devient entièrement différente de celle que vous auriez pu prévoir.
— *C'est dire que les acteurs n'ont pas été doublés...*
— Non, il n'y eut aucun doublage, aucun truquage. Les acteurs ont tout fait eux-mêmes, et c'est une des raisons de la popularité du film. Le public voit qu'il n'y a pas de truquage.
— *Mais est-il facile de trouver des gens capables de faire cela?*
— Le tout est de les choisir avec soin. Si j'avais pris un chef d'équipe de chasse ordinaire au lieu de Wayne, j'aurais probablement eu quelqu'un de tué. Wayne est comme un gros chat sur ses pattes, il pense vite et bien, et il participe à ce que les autres font. S'il voit qu'un type est immobile, il lui dit de bouger et cela fait immédiatement partie de l'histoire. L'Allemand était un très bon coureur automobile qui conduit aussi son propre avion, le Français, un parachutiste et un bon boxeur, et, à eux trois, ils faisaient un excellent travail. A partir d'un savoir restreint, ils étaient capables de s'adapter à la situation et de s'y conduire comme des hommes du métier.
— *Il y a donc des choses, dans* Hatari!, *qui n'auraient pu être faites par quelqu'un d'autre?*
— Il y a toute une catégorie de gens qui ne voudraient pas côtoyer ainsi des animaux, qui n'y sont pas préparés, qui n'ont pas cet état d'esprit, et ne bougent pas instinctivement. Ils auraient été en danger. Mais ce n'est là qu'une manière de faire un film. Au lieu d'envoyer une seconde équipe faire tout le travail, et de nous contenter de faire des raccords aux moments qui clochent, tout était réellement filmé « sur le vif ». Les plans de coupe ont été tournés tandis que nous roulions le long des camions, au lieu d'être faits en studio.
— *Comment Martinelli s'est-elle tirée de cette aventure?*
— Tous les personnages étaient vrais. Celui que jouait Martinelli était inspiré par cette fameuse Allemande, Ilse, qui fut tuée en tombant d'un camion, en Afrique. C'était une fille très attirante, et les hommes lui donnaient l'occasion de faire les meilleures photos d'animaux du monde. C'est exactement l'histoire de Martinelli dans le film. D'autre part, il faut faire reconnaître les personnages. Une fille française doit être distinguée tout de suite d'une fille américaine. Je prends des acteurs étrangers quand la réalité du personnage l'impose. Qu'est-ce qu'une Américaine ferait au Kenya? Dans *Hatari!*, pour évoquer cette célèbre photographe, j'ai pensé à Romy Schneider, mais il m'a semblé plus logique de prendre en fin de compte une Italienne pour le rôle.
Dans mon prochain film, le coureur automobile revient d'Europe avec une fille française, ou italienne, ou suédoise, ou allemande. Je souhaite que ce soit Françoise Dorléac.
Dans *The Big Sky*, le Français est un Belge, qui ne savait pas le français. Mais il me fallait un homme grand et costaud, et je ne trouvais pas de Français qui le soit.
— *N'avez-vous pas déjà critiqué sévèrement un de vos propres films:* Land of the Pharaohs?
— Oui, et pour deux raisons. La première est qu'en abordant le film, je me suis aperçu que je ne savais pas comment parlait et réagissait un Pharaon, et n'avais aucun moyen de l'apprendre. Des deux scénaristes, l'un, William Faulkner, ne le sachant pas non plus, lui donna l'accent du Sud, et l'autre, Harry Kurnitz, qui était du même avis, tenta d'en faire un personnage shakespearien. Finalement, nous n'avons fait ni l'un ni l'autre. Mais je me sentais comme perdu. La seconde raison était que l'histoire ne comportait aucun personnage sympathique, ce qui laissait le public très froid et obligeait à faire reposer tout le film sur l'intrigue. C'est pour cela que je ne l'ai pas aimé. Tous les personnages y sont égoïstes, sauf Hamaz. Je me fous de ces personnages. Il est très difficile de réussir un film où le public ne peut se reconnaître en personne. Il était trop tard pour changer quoi que ce soit quand je m'en suis aperçu. Comme disait un caméraman: « Vivement qu'ils aillent dans leur autre monde! »
— *Il y avait pourtant un ton remarquable, une attitude en face de la mort...*
— Ce qui m'avait paru intéressant, c'était de montrer un homme uniquement préoccupé de préparer sa seconde vie, habitant dans un endroit relativement quelconque et construisant un édifice magnifique pour y vivre cette seconde vie. C'est aussi ce qui intéressa Faulkner dans l'histoire. Mais, en fin de compte, soit que nous n'ayons pas fait du bon travail, soit pour une autre raison, le public s'ennuya.
— *Joan Collins semble, dans ce film, avoir toutes les caractéristiques de la femme hawksienne. Qu'en pensez-vous?*
— Joan est une fille très attirante et une bonne actrice. Sans doute ne lui manque-t-il qu'un style. Si elle en avait un, je pense qu'elle serait une grande vedette.
— *Dans* Man's Favorite Sport?, *vous dirigez trois nouvelles actrices: Paula Prentiss, Maria Perschy et Charlene Holt. Pourquoi ces trois rôles féminins?*
— Hudson est fiancé. J'ai pensé qu'il serait plus embarrassé s'il avait deux autres filles derrière lui au lieu d'une, et que cela serait plus drôle.
— *De quoi êtes-vous parti pour créer leurs personnages?*
— C'est très simple. Aux essais, vous leur faites dire un texte, et vous voyez tout de suite en quoi elles sont naturelles et en quoi elles sont le plus attirantes. Puis, vous écrivez leurs scènes de façon à faire apparaître leurs qualités.
— *Lorsque vous dites « attirantes », songez-vous à leur beauté?*
— Je préfère les belles femmes aux femmes jolies. Presque toutes celles que j'ai lancées ont, si vous examinez leurs traits en détail, quelque défaut. C'est sur ce défaut que j'essaie de mettre l'accent, c'est ce qui leur donne du caractère. Bacall, par exemple, avait des pommettes de Slave, très hautes, ce qui n'était pas photogénique de face. Mais, dès qu'elle regardait un peu de côté, ses pommettes saillantes ressortaient et la rendaient complètement différente. C'est ainsi que nous l'avons filmée.
— *Comment avez-vous utilisé Paula Prentiss?*
— Il suffit de croire en Dieu. Vous ne pouvez jamais savoir ce qu'elle va faire. Paula est tellement naturelle qu'elle est tout à fait inconsciente de la présence de la caméra, et il n'y a pas lieu de s'en inquiéter. Quelque chose passe.
— *Et Maria Perschy?*
— Elle est tout à l'opposé de Paula. L'une est exubérante, l'autre réservée. Elle est probablement plus féminine que Paula. C'est une Hongroise douée d'une nature très intéressante et très photogénique. Je l'ai rencontrée à Paris, je lui ai fait faire un essai et je l'ai engagée. Comme il y avait trois filles dans le film: une brune, une blonde et une rousse, elle convenait parfaitement comme blonde; dès qu'elle parle, on remarque son léger accent...
L'autre fille: Charlene Holt, est une adorable rouquine, une fille du Texas qui avait perdu son accent et le reprit pour le film. Elle a une grande qualité: son rire. Elle est tout à fait attrayante lorsqu'elle est simplement naturelle. C'est donc ainsi que nous l'avons employée. Elle s'amusait sans cesse pendant le tournage. Elle a un grand sens de l'humour, et sait le montrer, ce dont peu de filles sont capables à l'écran. Son rire n'est pas faux mais naturel, elle paraît toujours s'amuser. C'est une qualité que je recherche toujours. Pour la plupart des filles, jouer un rôle important dans un film est une chose très sérieuse, si bien qu'elles ont tendance à devenir elles-mêmes très sérieuses. Plus une scène est difficile, plus elles le deviennent, au point d'être très ennuyeuses. Mais si vous parvenez à leur faire comprendre que ça ne va pas, à les rendre simplement naturelles, alors, vous obtenez une bonne scène.
— *Au cours de votre carrière, vous avez découvert un grand nombre d'actrices de premier plan...*
— La raison en est très simple: les acteurs que j'utilise sont, en général, des vedettes, et je pense qu'il est intéressant de les opposer à une débutante, à un nouveau visage. C'est pourquoi j'ai fait débuter des gens comme Lombard, Bacall, Hayworth, Angie Dickinson... Le public semble apprécier cela et, avec un peu de chance, vous pouvez tomber ainsi sur une personnalité intéressante. Les filles qui ont des ennuis sont celles qui réussissent dans un film et pensent que le public veut les voir jouer ensuite un rôle différent, alors que le public conserve l'image de la fille telle qu'il l'a vue la première fois et ne l'aime pas autrement.
— *Les jeunes actrices pensent qu'elles sont obligées de jouer un éventail de rôles très ouvert.*
— C'est tout à fait idiot, il vaut mieux avoir une personnalité et l'exploiter. Par exemple, si je rentre chez moi travailler une scène pour Cary Grant, je sais ce qu'il va faire, je sais comment il s'y prendra et il m'est ainsi facile d'écrire une scène pour Cary qui ne sera pas seulement jouable, mais bien jouable. Mais, si Cary change son personnage sans arrêt, que deviendrais-je? Une fille, je ne dirai pas qui, joua un rôle important dans un film que nous avons fait. Elle avait les cheveux assez raides et était simplement habillée. Puis elle signa un contrat avec un studio pour quatre fois plus d'argent qu'elle n'en obtenait auparavant. Elle utilisa ce premier argent gagné pour s'acheter des petits vêtements pelucheux, des robes extravagantes et se faire friser les cheveux. Un an plus tard, elle était renvoyée et se demandait pourquoi.
— *Allez-vous souvent au cinéma?*
— Seulement si je pense que le film va être bon.
— *Comment le prévoyez-vous?*
— Suivant le metteur en scène, l'histoire. Vous vous rendez vite compte. Les valeurs sûres ne sont pas très nombreuses: Billy Wilder, Hitchcock... Certains cinéastes partent bien, et puis, ils se mettent à faire n'importe quoi.
— *Voyez-vous beaucoup de films étrangers? Avez-vous vu ceux de la Nouvelle Vague française?*
— Oui, j'en ai vu beaucoup. Je pense qu'ils sont très intéressants. Mais ils sont faits pour une consommation presque locale, pas à l'échelle mondiale. Cela est dû, pour une grande part, à des raisons financières. Nous dépensons le budget d'un film français à décider si nous allons ou non écrire tel scénario. Si vous dépensez trois millions de dollars pour faire un film, vous avez intérêt à les récu-

pérer, ou on ne vous les redonnera pas la fois suivante. Mais un film comme *Rio Bravo*, au Japon seulement, a rapporté un demi-million de dollars, et il a été élu meilleur film en Pologne. C'est un film typiquement international. Mon dernier film avec Rock Hudson devrait très bien marcher, car il est très visuel.

— *C'est un style qui a les préférences de beaucoup de critiques...*

— La moitié des critiques ne connaissent pas ce dont ils parlent. Il y a un an, j'ai parlé d'*Hatari !* avec un groupe de critiques à New York. Je les ai prévenus qu'ils n'aimeraient pas le film et que, par conséquent, il était inutile d'en parler. Ils m'ont demandé pourquoi je disais cela, et je leur ai répondu qu'ils me rappelaient ces vieilles barbes qui ne savent parler que de ce qu'ils connaissent par cœur, ce dont ils ont l'habitude. Là seulement, ils peuvent donner leur avis agrémenté de leurs éternels clichés. Ils ne savaient donc quoi dire à propos d'*Hatari !* Mais ils ont voulu se surpasser, et nous avons eu de meilleures critiques que jamais, car, pour la première fois, ils ont adopté un point de vue un peu différent.

— *Pourquoi* Man's Favorite Sport ? *est-il plus fait sur les gags visuels que vos autres comédies ?*

— C'est volontaire. C'est parce que les comédies étrangères sont trop fondées sur le dialogue qu'elles sont moins bonnes que les nôtres. La comédie visuelle a une audience plus large. Pas plus que *Bringing Up Baby* ou *Monkey Business*, cela n'indique une orientation nouvelle : ce serait plutôt un retour aux conceptions du muet. La voiture décapotable, la scène du bar, le réveil dans le sac, tout cela est visuel, ou combine le visuel avec le silence. Et je fais souvent de très longues séquences entièrement muettes.

— *Est-ce votre meilleure comédie ?*

— *Favorite Sport ?* n'est pas mon film favori. Il ressemble trop aux autres films du même genre. On peut prévoir trop facilement ce qui va arriver. Dans *Male War Bride*, impossible de deviner la suite. Dans *Bringing Up Baby*, au moment où la fille est avec le chien et le type avec l'os, on devine la suite, mais on ne sait pas comment on va y arriver. Je crois que la surprise joue pour beaucoup dans la comédie. Chaplin réussit très bien cela. McCarey aussi, dans ses sketches muets de deux bobines.

— *Pourquoi voulez-vous toujours du comique dans les drames, et vice versa ?*

— Si un garçon emmène une fille à dîner, et si elle n'a pas le sens de l'humour, et qu'il n'arrive rien de drôle, vous pouvez être sûr qu'il ne la sortira plus. Si vous allez voir un film sérieux, plus vous rirez, plus vous serez intéressés. Il est d'ailleurs plus facile de faire rire quand vous traitez quelque chose avec sérieux : le public rit très fort à la moindre chose drôle, qui l'aurait laissé indifférent dans un film comique. Et les situations les plus sérieuses apparaissent souvent les plus drôles une fois que les problèmes sont résolus.

Dans *Rio Bravo*, ce qui est bon, c'est qu'après la terrible bagarre dans l'écurie, on relève le gars tout crotté. Ce qu'il a de mieux à faire, c'est d'aller prendre un bain. Et, pendant le bain, les bandits viennent le capturer : cela rend très bien. Le film redémarre en passant coup sur coup du comique au sérieux.

Walter Brennan de son côté aussi est très amusant quand il est sérieux : quand il certifie par exemple que le prisonnier sera tué accidentellement.

— *Pourquoi chante-t-on tellement dans* Rio Bravo *?*

— C'est naturel : les personnages sont emprisonnés. Et puis, j'avais deux chanteurs. Dans *To Have and Have Not*, le joueur de piano était aussi un très bon compositeur et interprète : j'en ai profité.

— Man's Favorite Sport ? *ne se termine-t-il pas un peu en queue de poisson ?*

— Je crois que ça finit très bien. C'est tout simplement un peu exagéré. Cela évoque les travelogues : « Et nous partîmes pour les îles du Bonheur... » Ça n'a pas de signification, mais c'est drôle.

— *Parlez-nous d'*A Song Is Born.

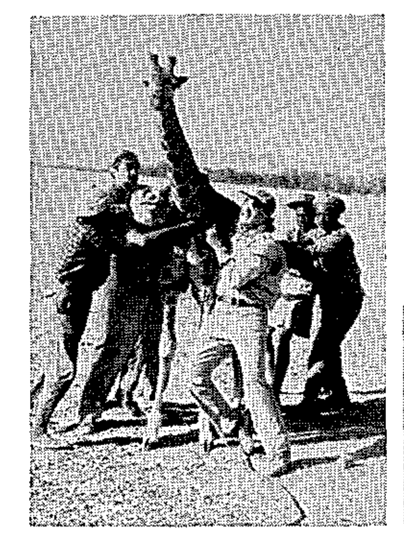
— D'ordinaire, je raconte mon film de la façon dont je sais pouvoir le raconter. Mais là, M. Goldwyn n'était pas d'accord avec moi. Il avait son idée à lui. Cela faisait trop de différence. Ce film ne m'a guère intéressé, et pourtant l'histoire était très bonne. Je l'avais filmée une fois déjà, et c'était difficile pour moi de la refaire. M. Goldwyn insista pour que je la tourne, lorsque je lui suggérai d'en faire une comédie musicale pour Danny Kaye. Finalement, je ne suis pour rien dans ce film.

— *Etes-vous opposé aux « remakes » ?*

— Non, mais je ne crois pas qu'il soit intéressant de recopier la méthode ou le style d'un autre. Beaucoup y arrivent mieux que moi. Je ne peux faire que le genre de film que je sais pouvoir faire. Et dès que le cours de ma méthode de réflexion est brisé, j'aboutis à quelque chose de très étrange.

— *Pourtant, le deuxième* Man Who Knew Too Much *est meilleur que le premier...*

— On apprend, on se corrige. C'est ce que je souhaitais faire avec *A Song Is Born*. Mais chaque jour je perdais un peu plus le sens







Wayne, la girafe et les autres : "Hatari !". Dean Martin dans "Rio Bravo". Elizabeth Threatt et Kirk Douglas dans "The Big Sky".

des valeurs. Je ne savais pas ce que j'essayais de faire, et quand on ne le sait pas, c'est plutôt difficile de faire un film.

— *Quand Katharine Hepburn fait de Cary Grant non plus seulement un spécialiste, mais un homme, cela fait penser à...*

— Je sais. Il y a de grandes ressemblances entre *Bringing Up Baby* et *Man's Favorite Sport?* Je m'en suis aperçu en écrivant le scénario.

— *Dans ce film, votre emploi de la couleur est très neuf...*

— Je prévois toujours ce que je dois faire. Pour *Rio Bravo*, des ors et des bruns, pas de bleus. Pour *Favorite Sport?*, il n'y a pas d'expérimentation, mais seulement un procédé inédit: le positif correspondant à notre négatif n'avait pas encore été employé. En fait, il y a deux sortes de tons pour les comédies: les tons clairs, que j'ai choisis ici, et les pastels plus propres à la comédie musicale. De toute manière, j'aime beaucoup les couleurs de la M.G.M. Mais les plus belles couleurs que je connaisse se trouvent dans un film sur l'Irlande, tourné sans soleil et dans le brouillard: les couleurs ressortent mieux sur un gris monotone.

— *Il n'y a pas dans vos films de message, social ou autre...*

— C'est tout à fait faux. Vous savez, quelquefois vous trouvez dans les films des choses que je ne savais pas y avoir mises. C'est très bien, elles ont pu s'y glisser plus ou moins consciemment. Pour être franc, je suis maintenant très inquiet lorsqu'un de mes films est aimé par la critique.

— *Quels sont les personnages historiques dont vous aimeriez parler?*

— Je ne suis pas à l'aise pour parler de personnalités que je ne connais pas vraiment. La seule chose que je pourrais faire serait de me conformer à l'image qu'on en a habituellement, et ce serait fâcheux parce que je ne comprendrais pas vraiment leur personnalité. Nous ne connaissons pas d'écrits qui puissent nous renseigner sur les grands personnages de l'Egypte ancienne, par exemple, nous dire quel genre d'hommes c'était. Si on veut faire un film sur le roi Kamahamecha d'Hawaï, on peut déjà en avoir une idée plus précise, car c'est plus récent. Si on veut faire Billy the Kid, on peut écouter raconter sa légende, et on ne tardera pas à penser à quelqu'un pour interpréter ce rôle.

Il y a beaucoup de réalisateurs qui ont des problèmes de scénario, pas moi. Dans *Scarface*, nous avons évité le schéma traditionnel: le frère policier contre le frère criminel. C'est un film domestique sur la façon dont se crée un foyer. Mais là, la famille est celle de Capone. Je trouve cela meilleur. Nous avons emprunté notre documentation à un homme qui connaissait très bien la vie de Capone, et nous avons fidèlement retranscrit les faits. C'est cela qui a fait le succès du film. Je crois que j'ai tourné des films aussi bons que *Scarface*, mais celui-là fit date. Il inaugurait une façon de montrer les gangsters.

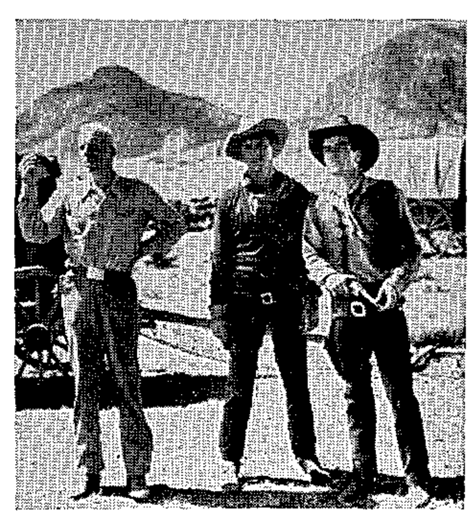
J'ai traité Al Capone — Scarface — en cernant sa personnalité avec un petit truc très simple. Dans la scène où il découvre la mitraillette, j'ai essayé de faire penser à la découverte d'un jouet par un enfant. Et il devient alors trois fois plus dangereux que s'il était un gangster chevronné. Il dit: « Regarde, Johnny, ça brille, tu sais, on peut la trimballer avec soi. » Et Johnny le traite de bête meurtrière. Capone est debout, il le regarde et lui dit: « Pousse-toi, Johnny, ça va cracher. » Johnny bondit sur le côté et la mitraillette part. Cela, c'est le travail que nous avons fait sur cette scène, Ben Hecht et moi, et le dialogue n'a rien à voir avec celui qu'on utilise d'habitude pour une scène de ce genre. Ensuite, comme cela semblait bon, j'ai fait tirer Scarface dans des queues de billard, histoire de faire un peu plus de dégâts. Quand il s'agit de personnages que vous connaissez bien, vous pouvez trouver des acteurs. Mais, pour Aphrodite, c'est une autre paire de manches.

— *Quels personnages littéraires aimeriez-vous filmer?*

— J'ai travaillé longtemps sur un « Don Quichotte » sans jamais être satisfait. J'avais l'intention de le faire avec Cary Grant et Cantinflas, mais je n'ai jamais pu m'en sortir. La plupart des personnages célèbres ne m'intéressent pas énormément. Les petits héros populaires, ceux des récits à quatre sous par exemple, ont pour moi beaucoup plus d'attrait.

— *Que pensez-vous de Marilyn Monroe?*

— C'était une nature d'actrice, elle perdait toute réalité en dehors du métier. En fait, je n'ai tourné *Gentlemen Prefer Blondes* que parce que Zanuck me l'a demandé: la Fox pensait posséder en Marilyn une future grande vedette, sans toutefois parvenir à la lancer. J'ai dit: « Bien sûr, c'est parce que vous essayez de la rendre « réelle », alors que sa réalité, c'est la comédie musicale. Pourquoi ne pas l'utiliser ainsi? *Gentlemen Prefer Blondes* est l'histoire qui convient. » Il m'a répondu: « Oh, elle ne pourrait pas jouer cela. » Je lui ai dit alors: « Bien sûr, qu'elle le pourrait; elle pourrait chanter un air, je l'ai entendue. Mais elle a besoin de quelqu'un de très fort pour la seconder, Jane Russell, par exemple. » On m'a affirmé que je ne pourrais pas l'obtenir, j'ai répondu que si. J'ai appelé Jane au téléphone, lui disant que j'avais un film pour elle. Elle m'a répondu: « Quand commençons-nous? », et comme







Sur la plaine de tournage de "Red River": H.H., John Ireland, Monty Clift. Scène coupée en France de "Gentlemen Prefer Blondes": Jane Russell et Marilyn Monroe devant l'armée française et les gamins de Paris. Joanne Dru et son six coups à la fin de "Red River".

je m'étonnais qu'elle ne pose pas de questions, elle a ajouté : « Ça m'est égal ; si vous voulez de moi, je suis d'accord. » Je l'ai avertie : « Quelqu'un a dans le film un rôle plus important que le vôtre », et ça n'a rien changé. C'est comme ça qu'elle a fait le film. Pour Marilyn Monroe, qui était très gênée et terrorisée, elle fut d'un grand secours ; elle a été formidable avec elle, et je crois que ce film a été le plus gros succès commercial de Marilyn.

Mais il serait très difficile de prendre une actrice pour jouer le rôle de Monroe dans un film, car il faudrait quelqu'un qui ait ce côté « sorti d'un conte de fées ». Dans *Gentlemen*, j'ai voulu faire du sexe quelque chose de drôle, nous avons utilisé à fond les qualités enfantines de Monroe... En fait, c'est une suite de variations sur l'attrait sexuel. On avait de très bonnes scènes rien qu'en faisant marcher les deux actrices dans une pièce. Il est difficile de se souvenir des hommes, par contre, sauf du gosse. Nous avons improvisé les numéros musicaux sur le plateau : il n'a fallu qu'une semaine de répétitions. De la pièce originale, il reste tout juste quatre chansons.

Au début, nous avions un scénario où celle qui veut faire un mariage d'amour se mariait pour l'argent, et vice versa. J'ai pensé qu'on courait à l'échec, et qu'il fallait traiter le sujet avec honnêteté. La fille qui veut se marier pour l'argent se marie pour l'argent, et vice versa. C'est une des confusions dont je n'ai pas été victime. Et ce fut une de mes conditions pour faire le film. Je crois que c'est ce traitement honnête d'une comédie genre conte de fées qui lui valut son énorme succès.

A mon avis, Marilyn Monroe n'a jamais été vraiment réelle, et la grande comédie est complètement irréelle. Marilyn a d'abord fait des films où son jeu était réaliste. Ça n'était pas bon. C'est seulement dans ses comédies irréelles, à partir de *Monkey Business*, qu'elle eut du succès. Il y avait exagération, et cela plaisait au public. Dans *Monkey Business*, elle incarnait la jeunesse aux yeux d'un homme mûr. J'ai dit alors à la Fox : « Faites-lui faire *Gentlemen Prefer Blondes* si vous voulez faire quelque chose pour Marilyn. Nous n'avons plus qu'à nous croiser les bras. » Avec Jane Russell, c'était gagné d'avance. Marilyn avait besoin de Jane, qui jouait les repoussoirs et la complétait. Car Jane est très, très réelle. Mais, voyez-vous, il serait très dangereux d'essayer de faire un film sur Monroe ou sur Lombard, parce que chacune d'elles avait une personnalité très marquée, très affirmée. Monroe s'asseyait sur le plateau, habillée n'importe comment, personne ne faisait attention à elle, mais quand vous disiez : « Moteur ! », elle réagissait, et les gens aimaient ce qu'elle faisait. Comment voulez-vous rendre ça ? C'est une qualité très difficile à obtenir. Je crois que je ne m'en tirerais pas bien, car j'ai toujours préféré jouer le jeu de la réalité, jeu qu'on ne peut tout de même pas jouer dans ce cas précis.

— *Quels sont vos meilleurs films ?*

— J'aime *Scarface*, j'aime des comédies comme *His Girl Friday*, *Male War Bride*, *Bringing Up Baby*, et aussi *Sergeant York*, *Red River*, *Rio Bravo*. Il est très difficile de choisir. Souvent, on n'aime pas un film parce qu'il a été pénible à faire, et on l'aime longtemps après, parce que les gens l'aiment et que l'on oublie les conditions de tournage. Et puis, les goûts changent.

— *La fin de* Viva Villa, *que nous trouvons très bonne, est-elle de vous ?*

— Les rapports de Villa avec le reporter ? C'est une fin logique. Il va mourir, et il demande : « Johnny, qu'est-ce que tu vas écrire sur moi ? Qu'est-ce que les gens vont penser de moi ? » Cela a un petit côté : ne laisse pas ma femme découvrir les bas de soie... Mais la scène a peut-être été refaite ; il y a des films que j'ai tournés et que je ne reconnais pas.

— *Que pensez-vous du « western psychologique » ?*

— Chacun fait le genre de film qui lui convient. Moi, je préfère les westerns avec action. Il y a conflit : c'est la loi du revolver contre la justice. C'est une excellente situation dramatique. Et, en plus, il y a de la psychologie dans *Red River*, dans *Rio Bravo* et dans mon prochain western.

— The Big Sky *n'est-il pas un western ?*

— Oui, un western exotique.

— *Quand Martin, dans ce film, rencontre la fille, ils commencent par se battre...*

— C'est un antagonisme à raison sexuelle. Le premier contact est le combat. C'est très naturel. Dans une party, les gens commencent par s'insulter avant de s'embrasser.

— *Vous aimez les déguisements ?*

— Qui dit déguisements dit comédie. Un producteur a eu l'idée de refaire *La Marraine de Charley*... *Male War Bride* reprend aussi les fameuses comédies de ce genre : c'est Charley situé dans la réalité. Il suffit d'habiller un homme en travesti, et on voit comment il se débrouille. J'ai un projet de film sur une chasse au trésor. Les deux adversaires se déguisent en même temps et ne se reconnaissent plus. Le déguisement est un très bon moyen dans la lutte contre les forces extérieures. Il y aura une poursuite dans Moscou, et les personnages, en travesti, se mêlent aux Ballets moscovites.

— *Avez-vous d'autres projets ?*

— J'ai quatre projets en train : un western, un film sur les coureurs automobiles, un autre sur ceux qui effectuent des sondages en mer pour trouver du pétrole, et cette histoire de trésor.

Le héros du western est inspiré par le personnage de Doc Holliday, le tueur tuberculeux que l'on voit tout le temps à la télévision. Parce qu'il peut mourir d'un instant à l'autre, il n'a aucune peur de la mort. Dans mon film, le tueur revient à sa ville natale. Il a une attaque au cœur. Il y aura aussi une romance avec une fille qu'il avait aimée autrefois. Ce sera la première scène. On ne sait pas que ses jours sont comptés, et on attend tout autre chose. On n'apprendra sa maladie qu'après, la fille commentant le film. La situation et le suspense sont assez neufs. Il revient pour venger un ami assassiné : en aura-t-il le temps ? Il cause la mort de deux amis. Il mourra d'une défaillance cardiaque, et non d'un coup de feu. C'est une sorte de tragédie grecque.

Il y aura aussi trois ou quatre personnages sans rapport direct avec la fille. Le scénario est en train de s'écrire ; quand nous l'avons commencé, il y avait un jeune homme qui, à la fin, quittera peut-être la ville avec la fille, comme on quitte une tragédie. Ou ce sera après la fin du film...

L'histoire des pétroliers se situera à cinquante kilomètres au large, sur ces gros bâtiments qui portent tout le matériel de pompage et de sondage. Arrivent les orages, les ouragans. Je crois que cela n'a jamais été fait, et que le public sera donc très intéressé. On retrouvera là le conflit entre deux amis. Il s'agit aussi d'une nouvelle forme, très actuelle, de travail dangereux.

— *Y aura-t-il une fille ?*

— Je ne sais pas, je suis en train d'y travailler. Je travaille d'ordinaire sur deux histoires en même temps : une que je fais, une que je ne fais pas. Il y a des promesses qu'une histoire ne tient pas ; on commence alors autre chose.

Le film sur les coureurs automobiles et le monde de l'auto se tournera en Amérique et en Europe. Comme *Hatari !*, c'est l'histoire de gens qui travaillent pour courir, suivant la mode américaine : chacun court pour son propre compte. Ce n'est pas comme en France où il y a un constructeur et un équipage. Là, il y aura seulement le mécanicien et le conducteur, et ils iront partout, de course en course. Ce sont en fait des courses de « stock-cars », quoique le terme de « stock » soit inexact : ces véhicules sont plus rapides que les vraies voitures de course. Notre voiture avec caméra fait du 260 de moyenne : c'est la vitesse normale de la course. En fait, à cette allure, les voitures — et la caméra — deviennent très difficiles à manœuvrer. J'avais déjà essayé cela en 1933 ou 34 : nous avions huit caméras et nous fîmes quinze courses avec les voitures à caméra dans la course... Et il fallait les arrêter pour recharger...

— *C'est encore plus dangereux que dans* Hatari !

— Il suffit de choisir des gens capables de faire ce qu'ils doivent faire. Kruger savait très bien conduire une voiture rapide. Blain est un très bon boxeur, un ancien parachutiste. Ils faisaient très attention. Ceux qui n'en étaient pas capables, je ne leur faisais pas prendre de risques.

— *Dans* Hatari !, *la musique du prégénérique et du générique n'évoque pas ces dangers...*

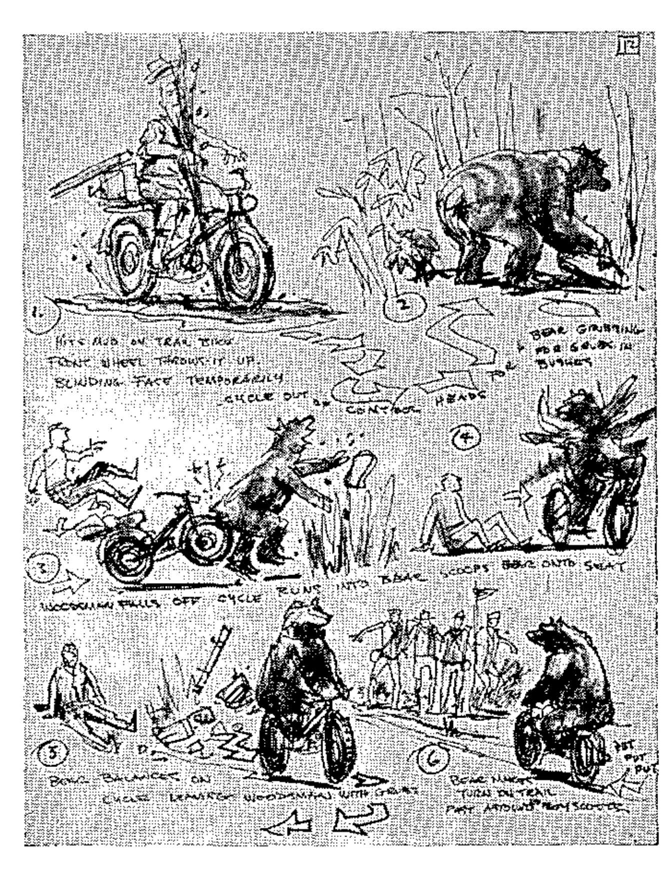
— C'est une musique qui suggère l'atmosphère de l'Afrique, et les hommes rudes. Tout de suite après, c'est l'hôpital... Aujourd'hui, la course d'auto, suivie du générique, est devenue une marque de fabrique de la télévision. Seulement, on voit le danger d'abord, les personnages en danger bien plus tard : le spectateur n'est pas accroché dès le début. Tandis que dans *Hatari !*, on voit d'abord les personnages en danger.

En fait, il n'y a que la moitié des scénarios auxquels nous travaillons qui sont tournés par la suite. On a d'abord l'impression que l'on pourra en faire quelque chose, et puis, au bout de quelques mois, on abandonne. J'ai conçu le projet de *Man's Favorite Sport ?* il y a neuf ou dix ans, nous l'avons envisagé de plusieurs manières différentes, et finalement, l'idée de ce qu'il fallait en faire a surgi. C'est la vieille histoire du jockey célèbre qui n'est jamais monté à cheval que nous avons transformée en celle d'un grand pêcheur qui n'a jamais été à la pêche.

— *Avez-vous, dans ce film, employé les mêmes méthodes d'improvisation que pour* Hatari ! : *écrire un canevas dramatique et voir ce qui arrive ?*

— Oh... Vous savez, le terme d'« improvisation » est impropre : les gens s'imaginent que vous faites tout ce qui vous passe par la tête, ce qui est faux. En fait, il se passe tout simplement que vous vous installez dans une pièce et que vous essayez d'écrire le mieux possible une scène, avec un début, un milieu et une fin, en lui donnant sa place dans l'histoire ; puis, vous sortez pour la tourner, et tout change. Le contexte, et tout le reste. Vous apportez alors de petites modifications pour que tout s'arrange et

marche de nouveau; et les gens disent que vous improvisez! Pour *Man's Favorite Sport?*, j'ai fait lire l'histoire au « studio manager », nous avons établi un devis, et nous nous en sommes tirés à 7 000 dollars près. Tout s'est passé à peu près comme nous l'avions prévu. Evidemment, on improvise toujours un peu. Par exemple, nous travaillions sur une scène assez difficile : le dîner. Il y avait un merveilleux patio, j'ai décidé d'y tourner la scène, et nous avons disposé la table sous un grand arbre. Pendant que nous étions en plein travail, quelque chose tomba de l'arbre sur la table; j'ai dit à Paula Prentiss : « Faisons tomber une chenille dans la salade de Rock, tu la vois juste quand il en prend une feuille, et tu lui dis : « Non, non. » Il avale, puis demande : « Qu'est-ce qu'il y a? » Tu lui réponds : « Tant pis, c'est trop tard »... Paula s'est mise à rire, et je lui ai dit : « C'est tout à fait ce qu'il faut faire, joue comme cela, ris au point de ne pouvoir dire un mot »... Les gens appellent ça « improviser ». Si c'est de l'improvisation, alors tous les films de Chaplin, de Lloyd et de Fairbanks sont improvisés. Vous avez un décor, vos acteurs, vous savez ce que vous voulez raconter, et si quelque chose d'imprévu survient au tournage, vous l'utilisez, vous l'intégrez. Vous n'êtes d'ailleurs pas obligé d'ajouter du dialogue. Par exemple, dans *I Was a Male War Bride*, nous étions en route vers le lieu de tournage, et nous avons vu l'armée mettre à flot un ponton en travers d'une rivière; nous sommes descendus vers la rivière et nous avons demandé si nous pouvions nous servir du ponton. Alors, nous avons fait descendre la rivière à Cary Grant en bateau et, comme il ne peut pas franchir le ponton, il le décroche en douce. Ainsi a-t-on ajouté une scène drôle, mais ce sont là des choses qui arrivent spontanément. Le principal est de choisir une histoire et des personnages qui vous permettent de telles choses. Il y a, dans *Mans' Favorite Sport?*, un personnage remarquable : l'« art director » avait dessiné un faux Indien qui vend des appâts et des produits contre les moustiques; nous avons chargé encore plus ce personnage, obtenant ainsi quelques-uns des meilleurs effets comiques du film. Notre « art director » est à l'origine d'un autre gag : il a imaginé une paire de flotteurs pour pêcheurs. Si l'on appuie sur une bouteille de gaz sur le côté, ils gonflent, et le pêcheur flotte.



Une planche de pre-designing pour "Man's Favorite Sport ?" : le gag de *l'ours*.

De même, un autre type me raconta l'histoire vraie d'un homme qui était allé à la pêche. Il était en train d'attraper un poisson et, en reculant, il entra pratiquement dans un ours. Il vit l'ours, tourna les talons et fila si vite qu'il courait pratiquement sur la surface de l'eau. Alors nous avons réalisé une séquence semblable : nous avons construit un truc juste au-dessous de la surface de l'eau de façon à ce que Rock puisse courir dessus et que ce soit invisible. Et il a l'air de courir vraiment sur l'eau pour fuir l'ours.

— *On vous rapproche souvent d'Hitchcock...*

— C'est parce que très peu de réalisateurs ont un style défini. Hitchcock en a un. J'en ai peut-être un. Donc, on nous associe. De plus, nous avons les mêmes opinions en ce qui concerne le film d'aventures et la comédie. Si nous avons un style commun, c'est seulement dans la mesure où nous avons un style.

Pour cela, nous n'avons pas fait d'études. Au temps du muet, il fallait du mouvement, et nous étions entraînés à créer du mouvement. Sans le son, le cinéma ne coûtait pas cher, et il y avait pour les nouveaux venus beaucoup de possibilités de travail. En 1925, il y avait un type de films pour les jeunes, avec beaucoup d'action. Aujourd'hui, un nouveau venu du théâtre ou du roman a moins de possibilités. Il lui faut plus de temps pour apprendre à devenir « visuel ».

La télévision n'est pas une bonne école, parce qu'elle ne montre que les visages. C'est pourquoi nos films marchent si fort à la TV : le champ en est moins étriqué. Les films à venir devront avoir des cadres très divers, lointains surtout. Il ne faut pas que ce soit du théâtre.

— *Pourquoi y a-t-il moins de nouveaux talents?*

— Aux U.S.A., le cinéma coûte très cher. Aussi ne faut-il pas prendre de risques. Les vedettes que l'on paie 800 000 dollars ne veulent pas de réalisateurs débutants.
Aujourd'hui, les jeunes ont beaucoup de difficultés. On ne les laisse pas faire ce qu'ils veulent. Ils doivent faire pour le mieux avec des moyens imposés et dans des limites de temps précises. Et leur réputation se fait sur quelque chose dont ils ne sont pas entièrement responsables. Cela changera, je crois. Il y aura plus de films faits avec des vedettes moins chères.
Aujourd'hui, beaucoup de films ont un budget limité qui empêche le réalisateur de filmer autre chose que ce que le script prévoyait. Hitchcock, Wilder ou moi-même, nous n'avons pas ce genre de limites. Si nous avons une idée, et qu'elle demande un jour de tournage en plus, personne ne nous empêche de le faire. Nous faisons ce que nous voulons, et c'est cela qui rend intéressante la réalisation d'un film.

(Propos recueillis au magnétophone.)

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Claude Depêche, Axel Madsen, François Mars, Morando Morandini, Luc Moullet et Maurizio Ponzi.

AMERICA... AMERICA...

Le dernier des monarques du cinéma américain, Jack L. Warner, s'est retiré le mois dernier après plus de cinquante ans de service. Jack, le benjamin et le seul survivant des quatre frères, reste le président de Warner Bros, tout en laissant les rênes à Walter McEwen, son collaborateur intime depuis quinze ans. Plus de trente films sont en préparation chez Warner, qui a chômé un peu depuis le tournage de *My Fair Lady*.

Les frères Warner, réparateurs de vélos en Pennsylvanie au débarqué de leur Pologne natale, fondèrent en 1908 les Nickel Odeons, à peu près en même temps que les autres émigraient de l'Europe centrale : Carl Laemmle, William Fox, Marcus Loew, Adolphe Zukor et Samuel Goldwyn.

Avec Zukor (92 ans) et Goldwyn (83), Jack (73) est le seul survivant de ces héros de la préhistoire.

Zukor, qui vit près de New York, fait chaque année une visite sentimentale à Paramount, et Goldwyn fait quelques heures de présence chaque semaine dans son bureau, quoique son studio soit aujourd'hui le Q.G. des frères Mirisch, Billy Wilder, Fred Zinnemann et John Sturges. — A.M.

UNE VRAIE CINGLÉE DE CINÉMA

Florence Stark est une actrice hollywoodienne dont la carrière reste placée sous le signe de la démence. Elle fit ses débuts dans le rôle d'une aliénée (*The Snake Pit* de Litvak), puis elle interpréta une schizophrène (*Suddenly Last Summer* de Mankiewicz), une dipsomane (*Days of Wine and Roses* d'Edwards), et maintenant une droguée dans *Synanon* que tourne Quine. Son prochain rôle ? Une épouse dérangée qui empoisonne son mari, tue son amant à coups de couteau et se suicide en sautant du haut d'une tour dans *The War Lord* de Daniel Mann. — A.M.



INSIDE JOKE LA MACHINE A COKE

Robert Aldrich, bouteille de Coca-Cola bien en vue, sourit aimablement au photographe qui prend la première photo de Olivia de Havilland et de Bette Davis, désormais vedettes de *Hush... Hush, Sweet Charlotte*.

Mme de Havilland a remplacé Joan Crawford, tombée malade pendant la quatrième semaine de tournage. Dans son lit d'hôpital, Mme Crawford n'avait que paroles méprisantes pour Aldrich qui, selon elle, avait promis de lui faire savoir si la production pouvait se permettre d'attendre son rétablissement, et en fait, était allé à Paris demander à Mme de Havilland de la remplacer. « Il m'envoya des fleurs et promit de venir me voir. J'ai essayé de le joindre et on m'a dit qu'il n'était pas en ville. Maintenant, je sais pourquoi. », déclara-t-elle au Los Angeles Times.

Sortie de l'hôpital au moment même ou le tournage reprenait, elle imagina une petite revanche (faut-il rappeler que Mme Crawford est présidente de la compagnie Pepsi-Cola ?) : elle fit envoyer sur le plateau d'Aldrich une grande machine à Pepsi.

Cela ne plut guère à Aldrich qui fit remplacer le lendemain la machine Pepsi par une machine Coca. L'histoire a fait le tour d'Hollywood. Le « Coke » qu'on voit ici dans la main d'Aldrich est-il accidentel ? — A.M.

HUSH HUSH... SWEET MINNELLI

Big Sur, Californie. — Si journalistes et paparazzi parisiens ont des difficultés à approcher Vincente Minnelli et ses vedettes : M. et Mme Burton, aux studios de Boulogne ces jours-ci, c'est que M.G.M. tient à garder secrète (autant que possible) la présence (et ses motifs) de Vincente, de l'illustre couple et de leur équipe. La raison n'est ni un nouveau caprice ni une aversion particulière des Burton pour nos confrères, mais une histoire de gros sous.

Vince, Liz, Dick et ladite équipe tournent les intérieurs du film M.G.M.-Martin Ransohoff *The Sandpiper*, l'histoire d'une femme peintre durasienne et beauvoiresque et d'un pasteur dostoïevskien, voire hustonien, vivant un amour défendu et éphémère dans le décor enchanté de Monterey et de Big Sur.

The Sandpiper se passe entièrement dans cette région de la côte californienne septentrionale tant chantée par Henry Miller et John Steinbeck (qui n'y habitent plus) et n'a rien à voir avec Paris. Si Minnelli tourne les intérieurs au bord de la Seine (et que M.G.M. ne tient pas à le chanter sur les toits), c'est que les Burton resquillent ainsi un million de dollars au gouvernement américain en gagnant une partie de leur argent outre-mer.

Les *Cahiers* sont allés voir Minnelli à Big Sur pendant la dernière semaine du tournage « imposable ». Vincente tourna sur la plage les scènes d'une partouze beatnik et nocturne que donne la femme artiste (Liz Taylor) pour berner son soupirant clérical (Richard Burton) et la femme (Eva Marie-Saint) de celui-ci. Minnelli, ses vedettes et dix techniciens travaillèrent douze heures par nuit, du crépuscule à l'aube, pour pouvoir sauter dans un avion avant la date limite fixée par les experts comptables et fiscaux des Burton (rappelez-vous le personnage interprété par Orson Welles dans *The VIPs*).

Martin Ransohoff, qui n'est pas seulement le producteur, mais aussi l'auteur de l'histoire originale du *Sandpiper* (scénario de Dalton Trumbo), était content des résultats. Son metteur en scène avait trouvé des endroits sublimes; baies enchantées, canyons obscurs (*Suite page 62*)



Tournage à Big Sur de "The Sandpiper" : Elisabeth Taylor, le bécasseau, et Richard Burton

(*Suite de la page* 61.) falaises divines, couchers de soleil derrière une mer homérique... que la caméra de Milton Krasner avait captés de manière non moins sublime (couleurs, Panavision). Vincente avait escaladé les falaises les plus abruptes, parcouru les plages les plus virginales et sauté dans les grottes azurées pour repérer ses extérieurs, sans se soucier de la manière de transporter caméra et équipe. Un après-midi, la marée imprévue le renversa et faillit le noyer, mais Vincente tenait à ses décors insolites, et l'on construisait tant bien que mal escaliers et rampes de fortune. Burton, qui avait vu les rushes, trouvait le travail de Minnelli et Krasner admirable. Liz avait encore le dos enflé par le tournage d'une scène d'amour sur une plage déserte. Vincente avait insisté pour ne tourner la scène que sur cette plage où le vent soulevait des tourbillons de sable. Mais ces rafales avaient mitraillé le dos nu de Liz. Elle pleura et Dick de lui dire : « Si l'équipe peut tenir le coup en maillot de bain, tu peux le faire aussi. » Et Vincente eut sa scène d'amour dans le sable fuyant.

Au dîner, Vincente mangeait peu mais buvait force tasses de café, ce qui nous donna une occasion de lui parler :

— J'ai tourné dans dix endroits divers autour de Big Sur, ce qui ne fut pas facile. Mais on s'est marré. Les Burton sont très enthousiastes et je crois qu'on a déjà un bon film.

— Vous avez trouvé ces endroits vous-même ?

— Oui, à cause de l'histoire. Big Sur est beau, mais placide. Il fallait un décor sauvage et hostile.

— En accord ou en opposition avec l'histoire et votre personnage féminin ?

— Vous savez, c'est une histoire rivée à Big Sur. Celle d'une femme totalement amorale qui fait partie de la communauté artistique de Big Sur établie à la suite du séjour (1944-58) de Henry Miller. Sans ce décor, sans cet univers barbare, l'histoire s'effondrerait. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai tourné ici des scènes entières, dialoguées et tout, dans la nature.

— Travaillez-vous avec Trumbo sur le découpage ?

— Non, pas du tout. *The Sandpiper* n'est pas comme *Goodbye Charlie*, par exemple, un film qui a besoin de *dialogues croustillants* qu'il faut récrire cent fois. C'est un film d'affinités, de passions.

— Et la couleur ?

— Il y a beaucoup de tons étranges, presque neutres : des bruns. Pour les costumes, j'ai utilisé ces mêmes couleurs un peu fanées. Les intérieurs qu'on tournera à Paris seront pareils : bois sombres, etc. C'est vraiment un film très neuf pour *le cinéma américain, en ce* qui concerne le personnage central surtout, cette femme si moderne. — A. M.

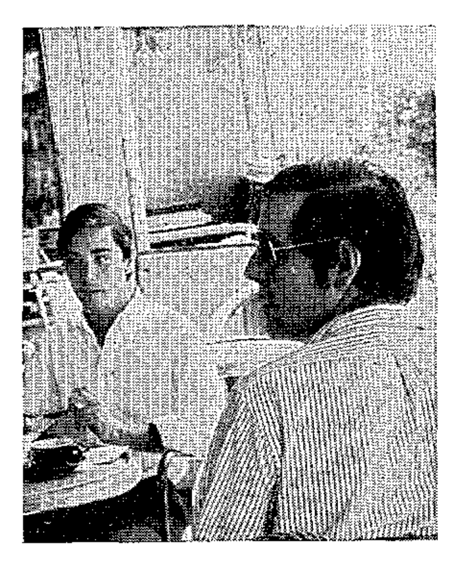
MINNELLI A PARIS

Après Big Sur, un mois ailleurs; en l'occurrence à Paris où nous l'avons vu, attentif jusqu'à la manie, rugir pour le moindre objet déplacé, déterminer les réflexes d'Eva-Marie Saint en cognant sur des planches, la dompter de la voix et du geste, observer les yeux exorbités le jeu des Burton, croyant suspendre soudain le cours du monde comme si tout, un instant (et à tout jamais, affirment la Mitchell et ses arabesques), portait l'empreinte de sa volonté. Puis il faut l'avoir entendu, distrait jusqu'à l'absence, chantonner en arpentant son plateau, en habitant ses décors : son véritable univers enfin incarné. Tel est le fascinant spectacle d'un Minnelli confirmant ce que ses films (que l'hommage de la Cinémathèque permet de voir ou de revoir et dont auteur et critiques reparleront ici) nous avaient appris. S'il est content de son tournage parisien ? « You never know what will come out, but it comes out... » Mais nous savons bien — les rushes le prouvent — qu'avec lui, c'est toujours le même film qui se poursuit. — J. B.

L'ÉTÉ ALGÉRIEN

L'Algérie naissante suscite son cinéma, sans bruit mais non sans difficultés. Un film de production française a été réalisé au mois d'août dernier, à Alger et aux environs, en noir et blanc (et partiellement en couleurs) par Marc Sator. *L'Eté algérien* se limite à un après-midi et un soir suivi d'un matin, le temps pour un jeune peintre français de retrouver son enfance algérienne. De constater l'action du temps qu'il refuse : les sentiments et les idées, comme les visages s'y plient. Que le pays a rué contre la stagnation : l'exposition « L'Art et la Révolution Algérienne » qui unit création et combat, ce qui l'obsède et ce qu'il écarte, l'ouvre à cette réalité. Il tente de réveiller le passé mais les dialogues ébauchés et les rencontres sont autant d'obstacles à sa survie. Jusqu'à cet ami algérien qu'il retrouve cinéaste, le croyant toujours peintre, et dont le film (en couleurs) qu'il voit le matin de son départ, fait la preuve qu'action et contemplation ne s'excluent pas. Tel est le sujet du film. A cette nuance près que le peintre français est moins un personnage central filmé pour lui-même qu'un corps étranger au contact duquel un monde doit livrer ses traits essentiels. *L'Eté algérien* regarde moins du côté de Camus, qui suit pas à pas son héros, que de Balzac, qui s'éloigne pour le perdre un moment dans la foule. D'où le sous-titre éventuel : « Scènes de la vie... ».

La méthode de tournage précise la direction du film : le script laisse la place à des scènes improvisées (une fête foraine, une scène nocturne). Les acteurs



"L'Eté algérien"
Guy Gilles (l'acteur) et Marc Sator (le réalisateur)

ignorent les détails de leur rôle jusqu'à la dernière minute. L'imprévu rend leur jeu plus libre sans obscurcir la ligne de dialogue. La parole bâtit le film, s'attribue la répartition des plans, et quand la caméra quitte quelques instants les visages c'est pour fixer l'harmonie des corps avec cette terre, cette mer, cet horizon, courte halte de leur voyage. En fin de matinée, le groupe se disperse et la musique renaît. — J.-C. B.

LES POÈTES MEURENT AUSSI

Laissons de côté Zeppo dont la mission — non négligeable — fut surtout de servir de mètre-étalon, de fil à plomb, de zéro de cadran de sismographe, pour permettre de détecter, par de constantes références, les redoutables écarts que prenaient ses aînés avec les normes, les lois, les logiques établies — les « vrais » Marx Brothers furent si parfaitement complémentaires, extrêmes se rejoignant dans un prodigieux équilibre de funambules, qu'il semble impossible de pleurer l'un d'eux sans les regretter tous les trois !

Les frères Marx sont morts, en bloc, ce jour fatal du tournage de *Love Happy* où Groucho, entraîné, presque de force, dans une aventure ultime, négligea de présenter, devant les caméras, son traditionnel maquillage. De cet instant où il apparut, petit vieillard chauve et la lèvre seulement ombrée de moustaches, date le fatidique « Jamais plus... ».

Que Chico, pour de bon, disparaisse, c'était dans l'ordre des choses. Tout à fait normal ! Il était, d'entre trois monstres géniaux, le plus humain, donc le plus vulnérable; le prosaïque Hardy s'efface avant le rêveur Laurel... Hors les instants où ses doigts jonglaient avec les touches de son piano — à moins que ce ne fussent les touches du piano qui jonglaient avec ses doigts— Chico ne différait que fort peu du commun des mortels... Quant à Groucho, ne nous inquiétons pas : il aura des funérailles américaines, avec suffragettes et orchestres de jazz, sans qu'il en coûte un sou à ses héritiers, l'exhibition étant réglée par cotisations de téléspectateurs.

Mais Harpo... Dans le cercle enchanté des Marx — tour de baguette magique qui faisait d'eux des êtres privilégiés — Harpo, pour notre sensibilité, s'était tracé, peut-être involontairement, un léger rond pour lui tout seul. Non pas qu'il se détache de la magistrale harmonie du trio : « Il est faux de dire que Harpo est le cerveau des Marx; d'ailleurs, les Marx n'ont jamais eu de cerveau ! » lançait Groucho, ulcéré, en réponse à une question de journaliste ! Mais il est certain qu'il était, de tous, le plus « pur » : refusant de s'exprimer parce qu'un jour, sur scène, il avait raté une première réplique... Fidèle à son invraisemblable perruque rousse (et non blonde comme le croient la majeure partie de ses admirateurs)... Allant, adolescent, pour son seul plaisir, dénicher au grenier la harpe de sa grand-mère... Devenant de plus en plus intraitable quant à son personnage au fur et à mesure que les films des Marx devenaient de plus en plus commerciaux... Entraînant ses frères dans la sinistre et émouvante épopée de *Love Happy*... Renonçant à un million de dollars pour ne pas prononcer le seul mot qui aurait pu dénouer le quiproquo final d'*Une nuit à Casablanca*... Abandonnant, septuagénaire, son personnage parce qu'il ne s'estimait plus digne de lui...

Harpo Marx n'avait besoin que de sa harpe, de ses trompes d'auto, que de son immense sourire épanoui pour nous transporter « de l'autre côté du miroir »... Et, d'ailleurs, il eût incarné magistralement le Lapin blanc, le Loir, ou n'importe quel autre personnage d'« Alice au pays des merveilles » s'il avait consenti à parler !

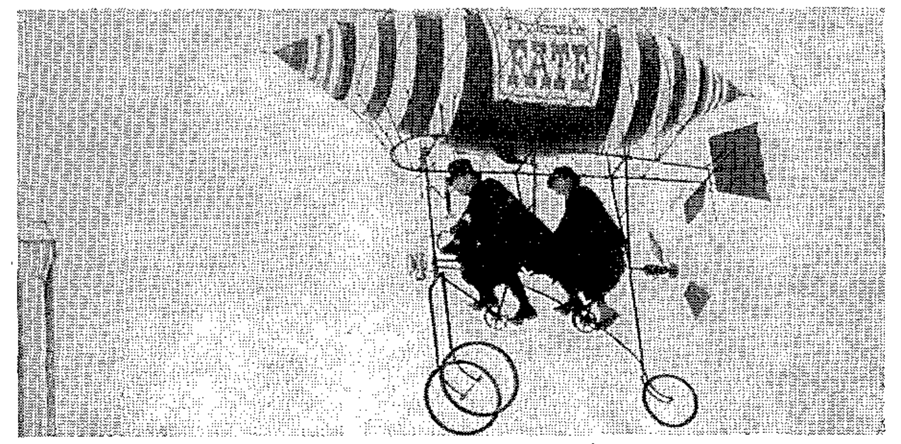
Deux faits sont à souligner; d'abord, il fut le plus intrépide de tous, se riant des dangers, jockey dès qu'il s'agissait de courses, acrobate quand il était question de cirque, poupée désarticulée à l'assaut du train de *Go West*... Un plan d'*Une nuit à l'Opéra* est extrêmement significatif : dans le déchaînement final, magistrale mécanique du rire, insolite, une seconde de suspense : Harpo se baladant dans les cintres avec une aisance de poisson dans l'eau, propulsé par un trapèze, aboutit à une passerelle située à vertigineuse hauteur, et, tout à coup, défaillance ! Harpo semble rater son rétablissement; au milieu de la houle de rires, les figurants poussent une exclamation d'angoisse !... Je suis persuadé que Sam Wood a tenu à montrer que le plus aérien des feux follets était un être de chair et d'os...

Second détail : lorsque Chico, par ailleurs pianiste et compositeur accompli, joue avec son clavier, il n'abandonne en rien le personnage de Chico; mais lorsqu'une corde de harpe effleure la main d'Harpo, il n'y a plus de silhouette cocasse ni de visage fardé à l'extrême; une vie intérieure brusquement l'envahit, et elle *l'épure* jusqu'à ne laisser, sur cette face de mi-carême, que les traits les plus nobles. — F. M.



Harpo dans toute sa furia et sa gloire ("Monkey Business" de Normanz McLeod)

U.S.A. FILMS DE DEMAIN



"The Great Race" de Blake Edwards

EN TOURNAGE

JACK CARDIFF : *Young Cassidy,* avec Rod Taylor, Maggie Smith, Flora Robson, Michael Redgrave, Siobhan McKenna. Tournage à Dublin (Panavision et Metrocolor). M.G.M.

TONY RICHARDSON : *The Loved One.* Scénario de John Osborne, d'après un roman d'Evelyn Waugh. Photo de Haskell Wexler (Panavision). Avec Robert Morse, Jonathan Winters, Anjanette Comer, John Gielgud, Rod Steiger, Dana Andrews, Roddy McDowall, Liberace. Tournage studios M.G.M.

VINCENTE MINNELLI : *The Sandpiper.* Scénario de Dalton Trumbo, d'après un scénario original de Martin Ransohoff. Photo de Milton Krasner (Panavision et Metrocolor). Avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, Eva Marie-Saint, Charles Bronson, Tom Drake, Torin Thatcher. Tournage en extérieurs, à Big Sur, Californie; intérieurs à Paris. M.G.M.

ANDREW MARTON : *Clarence the Cross-Eyed Lion.* Photo de Lamar Boren. Avec Marshall Thompson, Betsy Drake, Richard Haydn, Cheryl Miller. M.G.M.

SIDNEY LUMET : *The Hill,* avec Sean Connery, Michael Redgrave, Ian Bannen, Alfred Lynch. Tournage en extérieurs et intérieurs à Almeria (Espagne) et Londres. M.G.M.

RICHARD QUINE : *Synanon.* Scénario de B. Bernard. Photo de Harry Stradling Sr. Avec Chuck Connors, Stella Stevens, Edmond O'Brien, Richard Conte, Bernie Hamilton. Tournage intérieurs et extérieurs Columbia.

TERENCE YOUNG : *The Amorous Adventures of Moll Flanders.* Scénario de Terence Young, d'après Daniel Defoe. Photo de Ted Moore (Panavision et Technicolor). Avec Kim Novak, Richard Johnson, Angela Lansbury, Leo McKern, George Sanders, Lili Palmer, Vittorio De Sica. Tournage à Londres. Paramount.

R.G. SPRINGSTEEN : *Black Spurs.* Photo de Ralph Woolsey. Avec Rory Calhoun, Linda Darnell, Scott Brady, Terry Moore. Paramount.

MARK ROBSON : *Von Ryan's Express.* Photo de William Daniels (Cinémascope, DeLuxe Color). Avec Frank Sinatra, Trevor Howard, Brad Dexter, Edward Mulhare. Tournage en Italie. 20th-Fox.

ROBERT ALDRICH : *Hush... Hush, Sweet Charlotte.* Photo de Joseph Biroc. Avec Bette Davis, Olivia de Havilland, Joseph Cotten, Agnes Moorehead. 20th-Fox.

BERNHARD WICKI : *Morituri.* Scénario de Dan Taradash, d'après un roman de Werner Joerg Lueddecke. Photo de Conrad Hall (Cinémascope). Avec Marlon Brando, Yul Brynner, Janet Margolin, Hans Christian Blech. 20th-Fox.

ROBERT PARRISH : *Up From the Beach.* Scénario tiré d'un roman de George Barr. Photo de Walter Wottitz (Cinémascope). Avec Cliff Robertson, Irina Demick, Red Buttons, Françoise Rosay. Tournage en Normandie. 20th-Fox.

BLAKE EDWARDS : *The Great Race.* Scénario de Blake Edwards. Photo de Russ Harlan (Technicolor et Super Panavision 70). Avec Jack Lemmon, Tony Curtis, Natalie Wood, Peter Falk, Keenan Wynn, Marvin Kaplan. Warner Bros.

JOHN HUSTON : *The Bible.* Photo de Giuseppe Rottuno (Dimension-150 et Technicolor). Avec Peter O'Toole, George C. Scott, Richard Harris, Ava Gardner, Ulla Bergryd. Tournage en Italie. Dino Le Laurentiis.

JOHN STURGES : *The Hallelujah Trail.* Scénario de John Sturges. Photo de Robert Surtees (Ultra-Panavision, Cinérama Couleurs). Avec Burt Lancaster, Lee Remick, Jim Hutton. Tournage en extérieurs en Utah. Artistes Associés.

EN PREPARATION

ROBERT MULLIGAN : *Inside Daisy Clover.* Scénario de Gavin Lambert. Avec Natalie Wood.

BILLY WILDER : *Private Life of Sherlock Holmes.* Scénario de I.A.L. Diamond et Wilder. Avec Peter O'Toole et Louis Jourdan.

JOSEPH L. MANKIEWICZ : *Bless Their Golden Hearts.* Scénario de Mankiewicz, d'après « Volpone ».

PHILIP DUNNE : *Blindfolded.* Scénario de Philip Dunne et W.H. Menger, d'après le roman de Lucille Fletcher. Avec Rock Hudson.

GORDON DOUGLAS : *Harlow.* Scénario de Sydney Boehm, d'après la vie de Jean Harlow. Avec Carroll Baker.

VINCENTE MINNELLI : *Say It With Music.* Scénario de Arthur Laurents, d'après la vie de Irving Berlin. Avec Robert Goulet.

ANTHONY MANN : *The Unknown Battle.* Scénario de Ivan Moffat et Ben Barzman, d'après le roman de Knut Kaulekid. Avec Kirk Douglas et Elke Sommers.

FRANK CAPRA : *Marooned.* Scénario de Walter Newman, d'après le roman de Martin Caiden.

KUROSAWA AKIRA : *The Day Custer Fell.*

BLAKE EDWARDS : *The Battle of Gettysburg.* Scénario de Liam O'Brien.

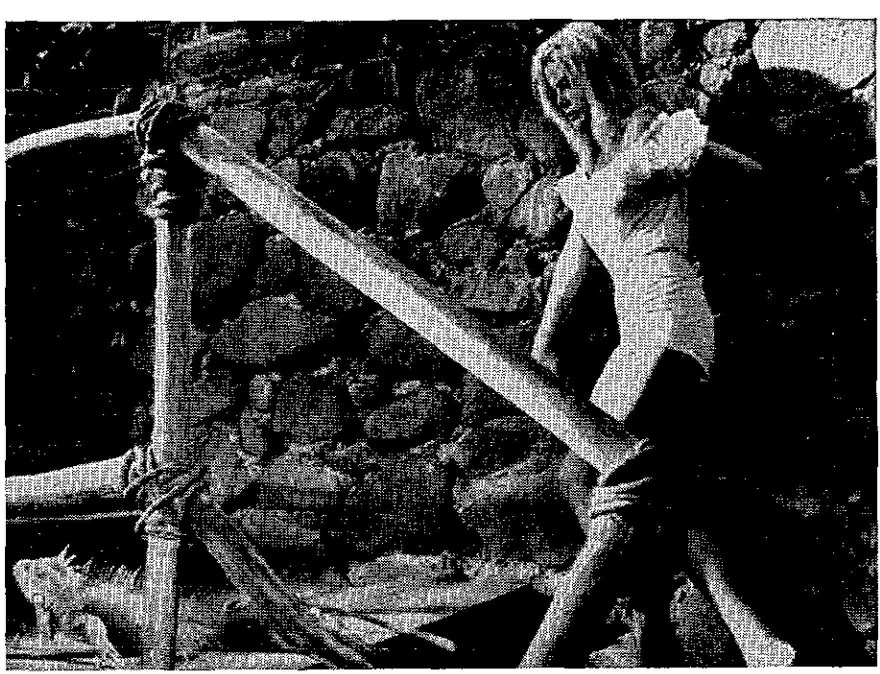
RICHARD QUINE : *The Owl and the Pussycat.* Scénario d'après la pièce de Wilton Manhoff. Avec Liz Taylor et Richard Burton.

FRANK PERRY : *Candy.* Scénario de Frank Perry et Terry Southern, d'après le roman de Southern. Avec Peter Sellers, Hayley Mills, Stella Stevens.

EDWARD DMYTRYK : *Mirage.* Scénario de Peter Stone, d'après le roman « Fallen Angel » de Howard Fast. Avec Gregory Peck.

JOHN HUSTON : *This Property Is Condemned.* Scénario d'après la pièce de Tennessee Williams. Avec Natalie Wood.

FRED ZINNEMANN : *Birch Interval.* Scénario de Joanna Crawford.



L'iguane et Sue Lyon dans "Night of the Iguana" de John Huston

FESTIVALS EN ESPAGNE



"La Tia Tula" : Aurora Bautista

La gastronomie catalyse la valeur des villes : ainsi, San Sebastián est complémentaire de Tours quant à la cuisine et quant au festival (l.m.-c.m.). La qualité des restaurants étant égale à l'un et l'autre endroit, il est moral d'aimer le bacalao al pil-pil autant que le marcassin aux cerises. Quant aux Marqués de Riscal et au Vouvray, il faut un Corton pour les départager, ou ce trésor du cœur de la Castille, de Valladolid, ancienne cité des rois et capitale culinaire du travail du jaune de l'œuf : le Vieja Sicilia. La somnolence postprandiale juge un festival : elle est à Tours, à San Sebastián, malheureusement pas à Valladolid.

VALLADOLID

Au célèbre musée de sculpture polychrome, les ribambelles de Berruguete et de Juan de Juni ne font pas oublier d'autres fêtes baroques, celle d'*Arkadin* par exemple, dont certain bal masqué envahit naguère le tout voisin collège San Gregorio.

Que dire du « Festival des valeurs humaines et religieuses » ? Certes, on peut créditer sur bien des points cette aimable manifestation d'un sens aussi inattendu que corrosif de l'humour, une rétrospective Dreyer jouxtant un hommage à Léo Joannon, maître trop oublié du burlesque chrétien. Le jury, présidé par Charles Ford (qui retrouvait quelques jours plus tard son compère Joannon à une de ces rencontres culturelles dont ils ont le secret : le Festival du film militaire de Versailles), sauva quand même l'honneur de la France en couronnant Bromberger (*Mort où est...*)

Bref, deux seuls films italiens justifiaient la présence du visiteur étranger. *I basilischi*, de Lina Wertmüller (et Gianni di Venanzo), fleur frêle mais odorante du « 22 décembre », croquis nonchalants et précis dans cette lumière blanche et familière, dédramatisation de rigueur, exubérance et paresse rythmant un récit parfois maladroit, à mi-chemin d'un réalisme tenté par la caricature et d'un style de comédie qu'étude de mœurs et notations de langage constantes inclinent insensiblement vers le témoignage sociologique.

Et 700 *anni* (*San Antonio*) d'Ermanno Olmi, moyen métrage de télévision confirmant l'autorité flegmatique de l'auteur d'*I fidanzati*. Olmi mélange ici, à propos des pèlerinages de Padoue, les techniques du direct (ce qui nous vaut la meilleure analyse, avec le *Lourdes* de Rouquier, de phénomènes collectifs ambigus) et l'illustration hagiographique retraçant la vie du Saint en question. Il s'agit très exactement d'un *essai*, où la liberté du spectateur (cf. Rossellini ou Buñuel, auxquels on pense constamment) seule est en cause, sans infléchissement des significations ni chantage implicite des faits proposés, l'exercice d'une telle réflexion documentaire permettant en outre de mieux comprendre l'échange incessant du réel et de la fiction dans *Il posto* ou *I fidanzati*. 700 *anni*, c'est, par rapport aux longs métrages d'Olmi, ce qu'esquisses ou dessins sont aux toiles des peintres : la dimension plus secrète de l'œuvre en train de se faire, livrée telle quelle dans l'effusion encore visible d'un espace dépouillé, brut, y permet l'émouvante lecture des secrets de fabrication.

SAN SEBASTIAN

Benito Pejojo (et Georges de Beauregard) produira, dit-on, en Espagne *Sexobsession* de Jean-Luc Godard et *Marie-Chantal* de Claude Chabrol. Le XIIe festival de San Sebastián offrait, par ailleurs, un panorama complet du cinéma français. Rétrospective : Lumière, Feuillade, Durand, Cohl; informative : *Muriel, La Peau douce, L'Homme de Rio;* concours : *Judex, La Confession de minuit*. Le public remarqua Belmondo; le jury, Maurice Biraud en Salavin (*La Confession de minuit*, Pierre Granier-Deferre), sombre histoire languissante et cab(ir)otine.

America America, à mi-chemin de ses deux origines, reçut le prix pour lequel il était venu (cf. F.W.). Or, de Jerry Lewis à Stanley Kramer ou de Robert Aldrich à Stanley Kubrick, le cinéma américain est de plus en plus fou et monstrueux. Car, si l'on écarte les héros gréco-hollywoodiens, mettant ce délire au compte de l'épopée, le reste ne relève ici que de la démence.

Ava Gardner (en elle-même, et mieux qu'à *Pékin*), Deborah Kerr et Richard Burton trouvent dans le monde de John Huston des iguanes : dans *The Night of the Iguana*, Sue Lyon viole le révérend T. Lawrence Shannon (R.B.); il trouve alors refuge chez Maxine (Ava), veuve récente (d'un impuissant) que des bains de minuit et des boys consolent : nous sommes au Mexique, chez Tennessee Williams, en compagnie de Nono, « the world's oldest poet » (Cyril Delevanti) et de sa fille (Deborah) qui attend la mort et la dernière œuvre de l'ancêtre.

Olivia de Havilland, infirme, seule chez elle, se trouve prisonnière de l'ascenseur au milieu du salon, entre le sol et l'étage (*Lady in the Cage*, Walter Grauman). Son fils est parti pour plusieurs jours, et les seuls secours qui lui arrivent sont un clochard, une respectueuse, puis une bande de blousons noirs qui pillent la maison et finissent par s'entretuer. Elle-même ne doit son salut... Bref, cette œuvre glacée, long cauchemar d'impuissance et de refoulement, proche de Garfein, trouve efficacité dans la simplicité du style TV (origine du réalisateur) et par l'exubérance du jeu face à l'artificiel de la situation et des personnages.

L'Italie, qui avait « sauvé » Valladolid, nous déçoit ici. Elio Petri « vulgarise » une triste histoire de petit prof (Alberto Sordi) cocu, crétin et mouchard (*Il maestro di Vigevano*). De même, Mauro Bolognini (*La corruzione*), le piège (Rossana Schiaffino) tendu par un père (Alain Cuny) contre la vocation religieuse et le pucelage de son fils unique (Jacques Perrin).

Les Sud-Américains, moins hypocrites, ont plus d'intérêt. Rene Mujica (*El Octavo infierno*, Argentine) se rappelle maladroitement sa collaboration passée avec Jorge Luis Borges dans un sourd et inquiétant complot de fous; Manuel Octavio Gomez (*Cuentos del Alhambra*, Cuba) n'a pas assez de maîtrise pour réussir un second *La casa delle vedove*, beaucoup trop long. Mais le seul à avoir du talent, entre Flaherty et Buñuel, c'est Luis Alcoriza (*Tiburoneros*, Mexique) : là, les requins sont vrais et les humains aussi.

Innovation au festival : c'est la première fois depuis vingt-cinq années (de paix !) que le drapeau soviétique est déployé, que des films russes participent au festival. Ambassadeurs : Kozintsev et son *Quichotte*, le grand Tcherkassov, qui devaient habilement déjouer les pièges (dominicains) de la conférence de presse. Accueil chaleureux du public, convié également à la découverte d'*Alexandre Nevski*, encadré du Tchoukhraï et du Kalatozov de rigueur. L'Espagne, à la recherche du Marché Commun, pratique aussi la coexistence.

Enfin, Miguel Picazo, adaptant le roman de Miguel de Unamuno *La Tia Tula*, prenait, dans ce festival, le relève de Summers et présentait le meilleur film du jeune cinéma espagnol. C'est l'histoire d'une femme, Tula (Aurora Bautista) qui, à la mort de sa sœur, recueille son beau-frère Ramiro (Carlos Estrada) et ses deux enfants. La vie commune amène celui-ci à désirer celle-là, mais, « prisonnière d'une hiérarchie de fausses valeurs éthiques, religieuses et sociales » (M.P.), Tula se refuse à ce qu'elle croit être le mal.

En fait, Tula, c'est une certaine Espagne que des carcans moraux hérités de l'Inquisition mènent à « un sentiment inhumain de la vertu » (M. de U.). Picazo nous a transmis la critique du professeur de Salamanca avec sagesse et sensibilité. — J.-P. B.

EN ACTIVITÉ

FRANCE

PIERRE ETAIX : *Yoyo.* Scénario de Pierre Etaix et Jean-Claude Carrière. Photo de Jean Boffety. Avec Pierre Etaix. Début du tournage : 6 juillet.
GEORGES LAUTNER : *Les Barbouzes.* Scénario d'Albert Simonin et Michel Audiard. Photo de Roger Fellous. Avec Lino Ventura, Bernard Blier, Francis Blanche, Mireille Darc. Début du tournage : 13 août.
J.L. ALVAREZ : *La Maille et le filet.* Scénario et dialogues de Philippe Arthuys. Photo de Georges Pessis. Avec Françoise Prévost, Georges Rivière, Jean Négroni. Début du tournage : 17 août.
JEAN CAYROL et CLAUDE DURAND : *Le Coup de grâce* ou *Les Temps héroïques.* Scénario et dialogues de Jean Cayrol et Claude Durand. Photo de Boussaguet. Avec Danièle Darrieux, Emmanuèle Riva, Olivier Hussenot, Michel Piccoli. Début du tournage : 24 août.
HENRI CALEF : *L'Heure de la vérité.* Scénario et dialogue d'Edgar Morin, Maurice Clavel et Henri Calef. Photo de Jean Collomb. Avec Corinne Marchand, Michèle Girardon, Karl Boehm, Brett Halsey, Daniel Gélin. *Début du* tournage : 8 septembre.
JACQUES DERAY : *Par un beau matin d'été.* Scénario de Didier Goulard, Maurice Fabre et Georges Bardawill. Décors de G. Wakhéwitch. Photo de Charvein (Franscope). Avec Jean-Paul Belmondo, Sophie Daumier, Georges Geret, Géraldine Chaplin. Début du tournage : 14 septembre.
MICHEL DEVILLE : *Lucky Jo.* Scénario de Michel Deville et Nina Companeez, d'après le roman de Pierre Lesou. Photo de Claude Lecomte. Avec Eddie Constantine, Françoise Arnoul, Christiane Minnazoli, Pierre Brasseur, Claude Brasseur, Georges Wilson.
MICHEL DRACH : *Les Belles Conduites.* Scénario de Pierre Benthey et J.-P. Grenier. Dialogues de Guy Bedos, François Billetdoux, J.-L. Dabadie, R. Fallet, A. Husson, M. Mithois, R. de Obaldia, Poiret et Serrault. Photo de Roger Fellous. Avec Edwige Feuillère, Marie-José Nat, Jean-Claude Brialy, Jean-Louis Trintignant.
JEAN-LOUIS RICHARD : *Mata-Hari, agent H-21.* Scénario de Jean-Louis Richard et François Truffaut. Photo de M. Kelber. *Musique de Georges Delerue.* Avec Jeanne Moreau, J.-L. Trintignant, Claude Rich, Frank Villard.
CLAUDE CHABROL : *Le Tigre aime la chair fraîche.* Scénario d'Antoine Flachot. Adaptation et dialogues de Jean Halain. Photo de Jean Rabier. Musique de Pierre Jansen. Avec Roger Hanin, Maria Mauban, Daniela Bianchi, Roger Dumas, Mario David.
RENÉ ALLIO : *La Vieille Dame indigne.* Scénario : adaptation de la nouvelle de Brecht, par René Allio. Photo : Denis Kerval. *Musique de Jean Ferrat.* Avec Sylvie, Malka Ribowska, Victor Lanoux, François Maistre.
AGNES VARDA : *Le Bonheur.* Scénario, adaptation et dialogues d'Agnès Varda. Photo de Claude Beausoleil (Eastmancolor). Avec Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Sandrine Drouot, Olivier Drouot, Marie-France Boyer.



Allemagne : en cours , *Nicht Versöhnt*, premier long métrage, d'après un roman allemand contemporain, de Jean-Marie Straub, auteur du remarquable (mais toujours inédit en France) *Machorka-Muff* (cf. *Cahiers*, n° 145, page 36).

BOND EN AVANT

L'immense succès outre-Manche et outre-Atlantique du troisième James Bond, *Goldfinger*, a définitivement établi un nouvel héros folklorique international : le détective *sexy*; et producteurs américains de cinéma et de TV se font la course pour créer (et sortir) des pseudo Bond. Le personnage de feu Ian Fleming est évidemment un descendant direct du Sam Spade de Dashiell Hammet, du Mike Hammer de Mickey Spillane et du Lemmy Caution bien de chez nous. Mais les prouesses érotiques de ces messieurs n'obscurcirent jamais tout à fait trames et complots, tandis qu'avec Bond gags et gonzesses sont plus importants que grabuges, gorilles et groseille... N.B.C. a déjà une série bondesque à la télévision et Columbia et Fox se font la course sur le grand écran. Columbia va faire une série de télévision genre James Bond d'après les romans de Matt Heml. Le pilote de la série sera tourné au début de l'année, Phil Karlson assurant la « mise en scène ». Columbia a aussi acheté les droits américains d'une bande anglaise, « Code 7-Victim 5 », produite par Harry Alan Towers et mettant en vedette l'ex-Tarzan Lex Baxter. Pour donner une idée du continu, la publicité mentionne les vedettes féminines comme suit : « Ann Smyrner (36-24-33) et Véronique Vendell (37-23-36) », les chiffres entre parenthèses étant les mesures poitrine-taille-hanches en pouces. La Fox prépare aussi un opus bondesque, *Our Man Flint*, qui sera tourné en Angleterre d'ici fin février. Depuis octobre, la N.B.C. a une série, « The Man From Uncle », à la télévision tous les mardis soir sur sa chaîne nationale. « The Man From Uncle » est si similaire à James Bond que N.B.C. est obligée de solliciter l'accord de Harry Saltzman et de Chubby Broccoli, les producteurs des James Bond d'après Fleming, et de promettre de ne pas faire trop de publicité bondesque. — A. M.

ITALIE

VITTORIO COTTAFAVI : *I cento cavalieri*, avec A. Lualdi, M. Damon, G. Moschin, A. Foà. Scénario de G. Prosperi, C. Ribulsi, J.M. Otero. Images de F. Marin. Production : Domiziana-Aglaia (Roma), Procusa (Madrid), International German Film (Berlin). Début du tournage le 10 juillet.

Après deux ans de télévision, son projet de réalisation d'*Il deserto dei Tartari* d'après le roman de Dino Buzzati ayant encore une fois échoué, Cottafavi revient au cinéma avec un récit d'aventures très coloré qui retrace la lutte des Espagnols contre les Maures aux environs de l'an mille.

FEDERICO FELLINI : *Giulietta degli spiriti*, avec G. Masina, V. Cortese, S. Milo, S. Jachino, S. Koscina, M. Pisu, M. Carotenuto. Scénario de Fellini, Flaiano, Pinelli, B. Rondi. Images de G. Di Venanzo. Production : Federiz pour la Cineriz. Début du tournage le 3 août.

Sur les traces d'Antonioni et de Bergman, Fellini lui aussi affronte la couleur (son sketch de *Boccaccio '70* était de ce point de vue, expérimental), récupère sa Giulietta fanée, et aborde un thème qui lui est cher depuis toujours : le spiritisme. Comme pour *Otto e mezzo*, mais avec un moins grand battage publicitaire, le mystère entoure ce tournage.

PASQUALE FESTA CAMPANILE : *Il cuore in gola*, avec S. Frey, C. Deneuve, E.M. Salerno, N. Benguell, R. Valli, S. Randone. Scénario de Festa Campanile, F. Carpi, d'après le roman de V. Pratolini « La costanza della ragione ». Images de E. Guarnieri. Production : Franca pour la Cineriz. Début du tournage le 15 juin.

Le dernier roman de Pratolini est une histoire italienne d'après guerre centrée sur l'éducation sentimentale d'un jeune ouvrier de Florence. Pour la première fois, Festa Campanile, scénariste-monstre, se sépare de Massimo Franciosa et signe tout seul la mise en scène après les résultats discutables d'*Un tentativo sentimentale* et de *Le voci bianche*. Les malheureuses rencontres précédentes des jeunes cinéastes italiens avec la littérature contemporaine (*Gli indifferenti, La noia, La calda vita*) ne laissent guère d'espoir au sujet de ce film.

CARLO LIZZANI : *La Celestina*, avec A. Noris, A. Giuffré. Scénario de M. Franciosa, L. Magni, d'après la tragi-comédie de Fernando de Rojas. Images de E. Menezer. Production : Aston. Début du tournage : début septembre.

C'est la rentrée d'Assia Noris, ex-femme de Mario Camerini et star du cinéma fasciste des années trente. L'action de la célèbre « Comedia de Calisto y Melibea » (1499) n'a pas été située dans l'Italie du « boom » économique. Lizzani a toujours eu un amour sans partage pour la comédie.

FRANCESCO ROSI : *Il momento della verità*, avec Miguel Mateo (Miguelito) Production : Cineriz. Début du montage le 5 juin.

Documentaire romancé ? Radiographie de la corrida ? Carnet de voyage ? Film-enquête ? Un peu de tout cela et bien d'autres choses encore. Le Méridional Rosi est allé en Espagne explorer une autre dimension du Sud et le sommeil de l'Espagne de Franco (le premier titre était révélateur : *Vivir disviviendose*). C'est son premier film en couleurs; espérons qu'il ne tombera pas dans le piège de l'anti-folklore.

LUCIANO SALCE : *El Greco*, avec M. Ferrer, R. Schiaffino. Scénario de G. Elmes. Production : Arco Film. Début du tournage le 5 septembre.

L'idée d'un film sur Domenico Theotokopoulos (1545-1614), le grand peintre de Candie, est une idée du mari d'Audrey Hepburn, de même que le sujet. Le choix de Luciano Salce (*Il federale*, *La voglia matta*) comme metteur en scène est plutôt curieux : de la comédie de mœurs au film en costumes, le saut est grand, mais on ne sait jamais...

DUCCIO TESSARI : *Gioco di società*, avec A. Girardot, R. Vallone, A. Lionello. Scénario de Gimma, De Seta, Tessari. Production : King Film. Début du tournage le 10 août.

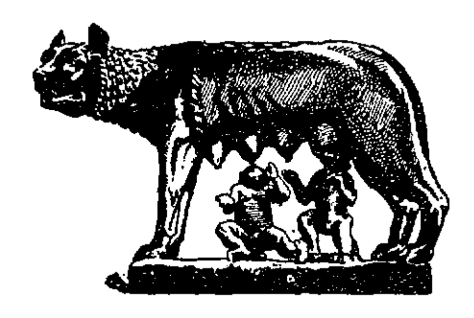
Après ses aventures mythologiques (*Arrivano i Titani*), historiques (*Il Fornaretto di Venezia*), exotiques à la James Bond (*La sfinge sorride prima di morire stop Londra*, le titre le plus long et spirituel de l'année), l'ex-scénariste de Cottafavi aborde un drame psychologique moderne.

LUCHINO VISCONTI : *Vaghe stelle dell' Orsa*, avec C. Cardinale, J. Sorel, T. Hunter. Scénario de Visconti, S. Cecchi d'Amico. Images de G. Rotunno. Production : Vides pour la Columbia. Début du tournage le 4 septembre.

Tourné entièrement à Volterra, petite ville aristocratique étrusque, le film conte l'histoire du retour à la maison ancestrale d'une famille patricienne qui a dû abandonner ses terres. C'est le thème du *Gattopardo* transposé de nos jours. On dit que Visconti décevra beaucoup les critiques italiens de gauche qui ont inventé « la leçon de Visconti ». Nous l'espérons.

TINTO BRASS : *Il disco volante*, avec A. Sordi, M. Vitti. Scénario de R. Sonego. Production : De Laurentiis. Début du tournage le 15 septembre.

Comédie satirique sur l'arrivée des Martiens dans un village de Vénétie. Ce sont les vacances de Monica Vitti entre le désert d'Antonioni et celui de Miller (Arthur). La Nymphe Egérie de Michelangelo se prépare, en fait, à être, aux côtés de Giorgio Albertazzi, l'interprète de « After the Fall » sur les scènes italiennes. — M. M.



LETTRE D'ITALIE
TROIS CINÉASTES, DEUX FILMS

Les lecteurs des *Cahiers* connaissent déjà les noms de Valentino Orsini, Paolo Taviani et Vittorio Taviani, auteurs de *Un uomo da bruciare*, que Jean Douchet jugea intéressant dans son compte rendu de Venise 62. Présenté l'an dernier, le second film de ces trois jeunes réalisateurs, *I fuorilegge del matrimonio*, a retenu l'attention de la critique italienne. Assez riche de noms nouveaux, le cinéma italien l'est moins de films : c'est trop souvent qu'à une forme soignée répondent des thèmes rabâchés et faciles. Avec Vittorio de Seta, dont *Banditi a Orgosolo* reste l'un des plus beaux films italiens de l'après-guerre, avec aussi Bertolucci, Orsini et les Taviani sont les seuls à pouvoir être considérés comme des novateurs véritables.

Un uomo da bruciare raconte l'histoire de Salvatore, un syndicaliste sicilien qui, rentré chez lui à la suite d'une expérience romaine, devient le chef d'un mouvement paysan. Ce qui est nouveau avant tout, ici, c'est la définition et la construction du personnage, qui se veulent réalistes dans le sens brechtien du terme : mélange de bien et de mal, où le mal contribue à l'action, et où l'homme, s'il est grand, l'est aussi « grâce » au mal, et non « malgré » lui (comme c'est la loi du théâtre bourgeois, selon Brecht). Pour comprendre l'importance de cette référence (« Galileo Galilei », bien sûr), pensons au cinéma italien, tant de fois engagé dans des portraits d'hommes dans une situation politique et sociale, nous n'y verrons presque jamais un tel exemple : l'un des seuls est encore *Umberto D* ; quant aux autres tentatives de mettre en scène des personnages médiocres — ceux de Sordi par exemple — face à l'histoire, elles sont toutes unilatérales : si le héros se rachète, c'est en renonçant au mal. Ici, l'innovation est de permettre une vision beaucoup plus ample des choses, une vision ambiguë, multivoque, humaine et jamais abstraite : les torts de Salvatore nous éclairent autant que ses actes honnêtes; les premiers, sur le monde des propriétaires, les seconds, sur celui des travailleurs.

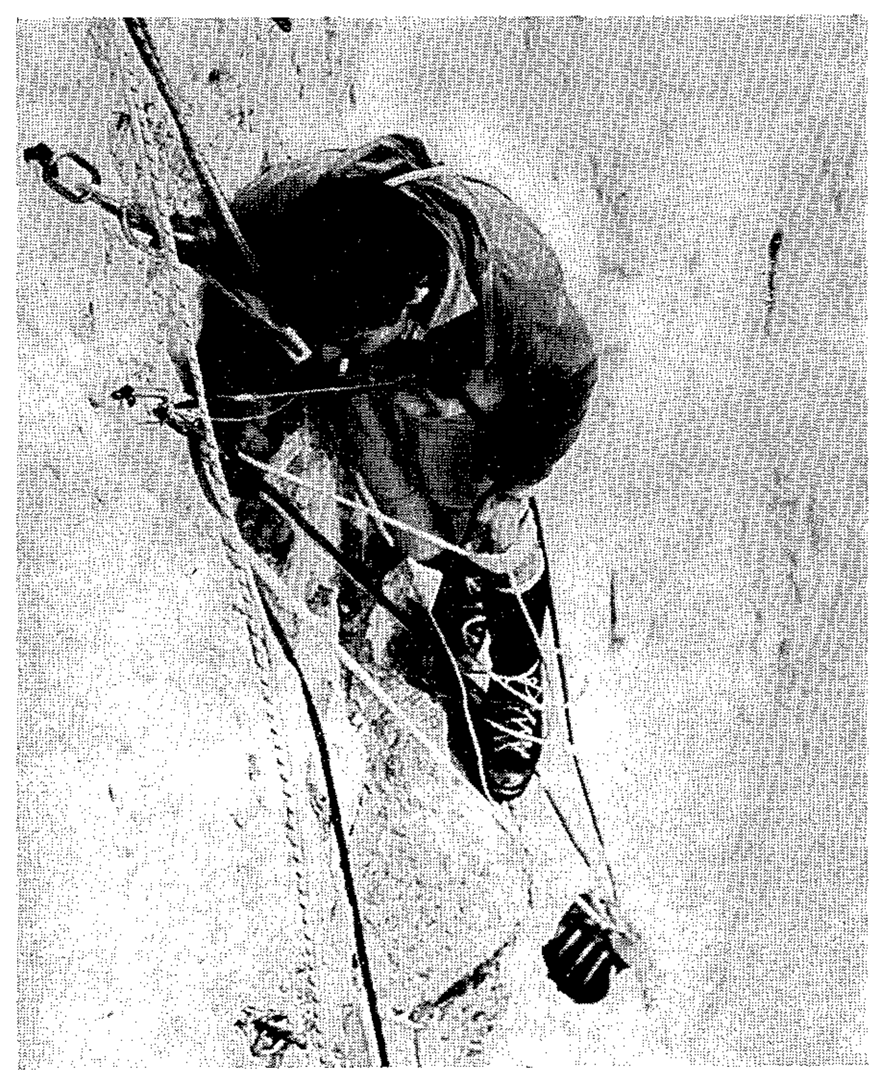
Un uomo da bruciare constitue en même temps la tentative très stimulante d'un cinéma italien qui veut être moderne sans renoncer à l'acquis néo-réaliste. Le climat austère de *La terra trema* accompagne les procédés de narration les plus souples, les plus détachés. Il y a Visconti dans la suite d'images rapides mais révélatrices d'un milieu, et dans le chœur des personnages mineurs; mais il y a aussi l'audace d'insérer la musique de *Rio Bravo* quand l'imaginatif Salvatore entrevoit sa propre mort comme celle d'un héros hawksien; et l'audace d'un flash-back sur une histoire d'amour romaine au rythme tout à fait différent, contrastant avec l'existence sicilienne de Salvatore.

I fuorilegge del matrimonio est un film moins réussi, les auteurs sont les premiers à le reconnaître, mais il élargit leur propos. Il traite d'un sujet brûlant pour les Italiens : le divorce, ou, plus précisément, l'annulation du mariage, possible dans six cas-limite. Le film est donc divisé en six sketches, illustrant chacun un article précis du projet de loi déposé à ce sujet. Le but du film est évident : renforcer, d'un côté, un texte de loi en lui-même abstrait, ne pas renoncer, de l'autre, à conter des histoires dans toute leur complexité et leur vérité humaines; la réunion de ces deux plans contribuant à faire connaître plus intimement une situation critique.

Mais ce n'est pas tout : les trois réalisateurs ont cherché un style de récit différent pour chacun des six épisodes; et chaque sketch contient sa propre conclusion, dans une intention didactique bien arrêtée. Malheureusement, cela n'est pas toujours réussi ni convaincant, notamment pour le sketch le plus « révolutionnaire », interprété par Annie Girardot et Romolo Valli, deux amants en crise parce que respectivement mariés, où nous voyons tout du long les deux acteurs en très gros plan et s'adressant au public pour lui donner leurs raisons (c'est un peu comme la présentation des trois témoins dans *Shock Corridor*, bien que les deux films soient évidemment très différents).

C'est pourtant là un film très courageux, et qui complète à sa manière le tableau actuel du cinéma italien. Ce n'est en effet pas chose courante que d'intégrer dans un film un fragment de la représentation de « Galileo Galilei » dans la splendide mise en scène de Giorgo Stehler à Milan (sketch sur la Sacrée Rote), de diriger les acteurs de façon libre et désinvolte (Gian Maria Volonté dans *Un uomo da bruciare*, ou Marina Malfatti dans les deux films), ou enfin, d'affronter thèmes politiques ou sociaux en refusant le cliché du film sociologique à la Lizzani...

En ce moment, les trois réalisateurs travaillent au scénario d'un film sur le Risorgimento : regarderont-ils du côté de *Senso*, ou de celui de *Viva l'Italia* ? La curiosité est justifiée. — M. P.



Roberto Sorgato, dans "Eine europäische seilschaft", de Lothar Brandler, a beaucoup de mal à démêler ses diverses cordes malgré leurs couleurs variées...

FESTIVAL DE TRENTO

Antarctique. — Avant, nos îles Kerguelen étaient pour moi *Terre inconnue.*
Afrique. — Pistes défoncées du Kenya. Fantin a filmé sa douzième expédition au Tibesti (Tchad), vierge de caméras jusqu'ici.

Pyrénées. — Docucus touristiques S.N. C.F. haut-béarnais, stalactites ariégeoises bizarres.

Alpes de Provence. — La descente à la nage des *Eaux sauvages* (Pierre Pasquier, un du *Moana;* 1961), de nos plus dures gorges choisies, donne un parfait spectacle limité à lui-même qui obtint la Gentiane d'Or du court film et fait vite couler Enrico et son peu chouette *Hibou* au fond du Verdon commun.

Alpes pennines (Mont Blanc). -- Courmayeur Publicis.

Petites pointes vicieuses et chleuhes contre le stakhanovisme français dans la construction du tunnel du mont Blanc. Originale transposition laborieuse et unanimiste des poncifs dramatiques dans le cadre du tunnel et de ses problèmes sociaux (souvent contradictoires entre eux) et hygiéniques (silicose, baraques) avec le long métrage de Luciano Ricci, *Senza sole ne' luna.* On a trop vu les poncifs (qui l'ont privé de son Rhododendron d'Or) et pas assez le beau travail de percement et de déblaiement des scénaristes, qui eût ravi Hawks et son goût pour les nouveaux métiers dangereux.

Juste au-dessus du tunnel, agréables et désinvoltes débuts de Gisela aidée de Terray et de son ami (Lothar) de réalisateur (Brandler) dans des *Escalades variées (Das Klettern in Fels und Feis).* Quinze bornes au nord-est, *Une ascension nouvelle* au Portalet, par Michel Darbellay, est modeste et méritoire, sans mériter ses 400 sacs de prix. Randonnée à ski Zermatt-Cham.

Alpes germanophones. — Des ballons aériens, des chiens salvateurs, des jeux olympiques, des pensums folkloriques.
Alpes dolomitiques. — Barrage.

Legna viva m'apprend que dans le luxueux Val di Campiglio, célèbre par sa Madonna où le béton gagne chaque jour, tous les gamins portent chaque matin leur fagot de bois à l'école pour la chauffer. Mais le petit Adolfo en a marre...

Dans les Dolomites, on chasse, on pêche; on tombe, si l'on est feuille.

Come nascono le Dolomiti (La Formation des Dolomites, de Giulio Mandelli) est un film géologique parfait, très difficile pour qui ne connaît pas l'italien, encore plus difficile pour qui ne connaît rien à la géologie. Mais le vrai documentaire doit toujours être très ésotérique (d'où l'échec du genre, contraint à la vulgarisation), car la réalité elle-même est toujours d'un abord très difficile. Au spectateur, par plusieurs visions, de faire l'effort nécessaire, qui le passionnera.

A quelques minutes des pensums folkloriques, Luis Trenker va sous la Roda di Vael *(Zwei Wege, ein Gippel),* pas trop haut quand même, et son opérateur — Lothar Brandler en personne — ne put guère que respecter les principes d'affabulation et de travestissement de mode au temps de Fanck et de la Leni. Heureusement, Brandler triomphe un peu plus à l'est sur une voie de la face nord de la Cima Grande di Lavaredo (2 400 à 2 998 mètres), très proche de celle qu'il avait ouverte pour *Direttissima,* primée ici en 60.

Grand Prix du Festival, *Eine Europäische Seilschaft,* ou *Une cordée européenne* (14', 35 mm, couleurs) insiste d'abord sur l'artificiel de la rencontre des trois alpinistes, l'Allemand, l'Italien et notre fidèle lecteur Pierre Mazeaud. L'artifice est si évident qu'on s'est précipité dessus pour le critiquer, alors que son évidence est au contraire une preuve d'honnêteté. Tout est montré avec sobriété et concision. Grande nouveauté : presque tous les plans de la montée ont un cadre perpendiculaire à la paroi verticale, comme le champ de vision du grimpeur, toujours centré sur le bas ou le haut, mais jamais sur les quelques millimètres carrés de l'horizon, limité par la proximité de la paroi. Même les gros plans, par pano, ont une profondeur de champ d'un dénivelé de 200 à 300 mètres. Pauvre Orson !

Spectacle inédit et sensationnel, mais aussi document sur l'extrême complexité technique et intellectuelle du travail du sextogradiste.

Carpates. — Les millions de citadins qui se fatiguent plus à skier le jour de repos qu'à travailler la semaine feront rire grâce à mes accélérés, pensait bêtement l'Italien Bozzetto (*... E il settimo giorno riposo*) qui n'en reçut pas moins ses 400 sacs. Au contraire, le Tchèque Frantisek Vecek, avec *Hory, Hory, Hory (Montagnes, montagnes, montagnes),* a triomphé des écueils du principe, en montrant une réalité qui dépasse nettement l'irréel : chaque gag est imprévu parce qu'il est au-delà de ce que l'on peut imaginer. On voit même un tôlard scier ses barreaux, qu'un pancinor arrière nous révèle appartenir à un pan de mur isolé dans la nature, pour courir vers le skilift.

L'autre film tchèque, *Chlapi Z Gaderskej Doliny,* est une violente symphonie sur l'abattage des arbres slovaques.
Publicité polonaise et deux jolis visages russes.

Balkans. — 2×R.A.S.

Pamir. — L'école documentaire russe fait du travail honnête et sérieux : com-

ment on déneige les routes à plus de 4 000, pourquoi Samarkand ne fut pas noyée l'été dernier, où les équipes téléphoniques du plus haut relais se relèvent chaque trimestre.

Les grimpeurs suisses dépassent les 6 000, les cinéastes helvétiques s'arrêtent aux 4 000.

Himalaya. — Idem pour les Italiens.

Cambodge. — Film G.B. déplacé.

Océanie. — Film danois déplacé.

Dead Birds (Robert Gardner, U.S.A., 400 sacs) est la version honnête, terne à l'abord, mais passionnante si l'on veut faire un effort (c'était à la première aube et je n'ai pas voulu), de *Le Ciel et la boue* (Gaisseau, France, 1960).

Bernard Gorsky a voulu révéler l'illusion du paradis terrestre para-tahitien, mais Jacques Ertaud l'en a empêché pour tourner deux brillantes séquences documentaires, commerciales et plus élogieuses : faute de concurrents, *Le Maillon et la chaîne* a enlevé le Neptune d'Or du film d'exploration.

Antonio Cifariello chez les Papous.

Andes. — *Le Dernier des 6 000* (1962) est un film d'expédition complet, honnête (« *Les prises de vue ont toutes été effectuées au cours de l'ascension* », générique dixit) et techniquement excellent, moins parfait cependant que le *Jannu* réalisé le mois précédent. Ce pourquoi on a préféré primer le film inférieur d'un débutant appartenant à un autre genre, le Portalet de Darbellay. Les longueurs n'empêchent pas une certaine sécheresse que l'on peut reprocher, mais qui, Brandler le confirme, serait l'un des éléments nécessaires au bon cinéma de montagne d'aujourd'hui, fondé sur la logique et l'austérité. Et la belle honnêteté commune à l'œuvre 16 du Français Languepin tranche agréablement avec le putanat qui domine dans son œuvre 35.
Brésil. — Docu G.B. intéressant et laid sur la pauvreté.

Rocheuses. — *Roger Pass* (Peter J. Elkington) est parfait comme tous les documentaires canadiens.

Arctique. — Comment l'on pond près du pôle.

Au Groenland, Fantin a filmé sa onzième expédition.

En Islande, Ehrhardt a filmé pour la quatrième fois ses volcans, avec maintenant un sens rossellinien de la dramaturgie du bouillonnement.

Film danois déplacé.

Passé. — Film R.T.F., déplacé sur l'Egypte.

Espaces. — Des G.I., hélas ! déplacés eux aussi.

Donc, beaucoup de films d'exploration déplacés, sauf *Dead Birds* et *Terre inconnue*, faute d'une bonne définition, par exemple *film tourné dans un lieu mal connu, lors d'expéditions exceptionnelles, du type de l'expédition lointaine des alpinistes, et dont le but est essentiellement scientifique ou sportif.*

Mais louons Trento d'avoir mis sur un plan d'égalité absolue un film 16 mm de 9' avec commentaire sur la deuxième bande et un film de 35 mm de 105', ce qui serait inconcevable en *République* française.

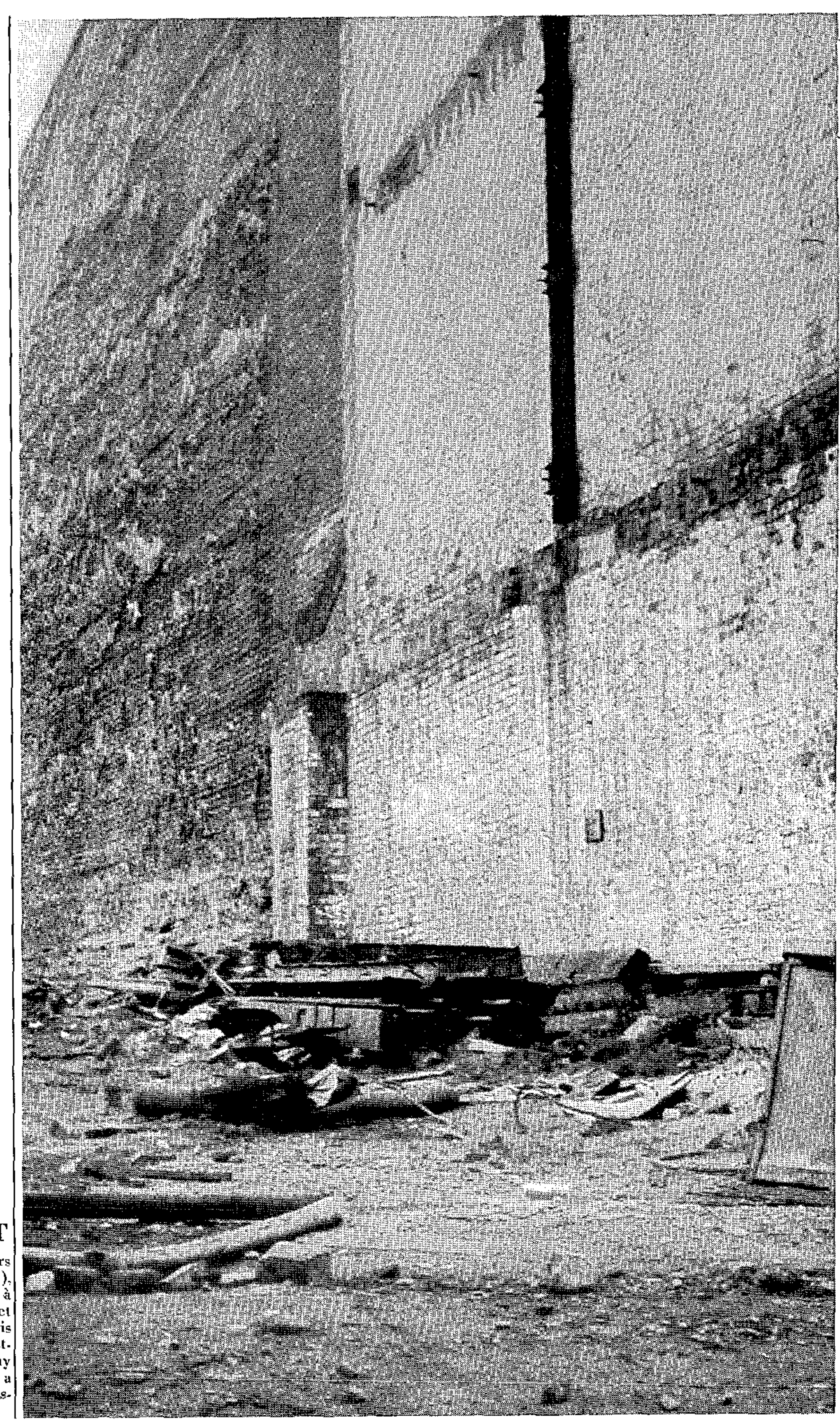
Et puis le lait était délicieux. — L. M.

LE STAR SYSTEM COMMENCEMENT DE LA FIN

Un nouvel examen du Star System se poursuit actuellement aux plus hauts échelons des studios hollywoodiens. Le problème est le suivant : une affiche bourrée de noms de stars peut-elle éviter un four ou bien le cinéma américain est-il au seuil de cette ère, attendue depuis longtemps, où un film marche quand il est bon et échoue lorsqu'il est mauvais et ce, quels que soient les Wayne, Douglas, Hepburn ou Grant présents à l'affiche ?
« Les films actuellement en tournage à Hollywood sont le meilleur baromètre du Star System actuel », dit le « Daily Variety ». « Vingt-deux acteurs de poids lourd sont éparpillés à travers quarante-trois films en production. »
« Variety » estime que des films comme *Ship of Fools* de Stanley Kramer (Vivien Leigh, Simone Signoret, José Ferrer, Lee Marvin), *Those Magnificent Men in Their Flying Machines*, de Kenn Annakin (Stuart Whitman, Irina Demick, Sarah Miles, Alberto Sordi) et *The Loved One* de Tony Richardson (Robert Morse, Jonathan Winters, Sir John Gielgud, Anjanette Comer) ne comportent pas de « gros canons », et sont par là-même exemplaires.
Beaucoup de producteurs trouvent inutile un débat sur le Star System, prétextant que si l'on ne trouve pas Marlon Brando ou Liz Taylor au générique de *The Loved One*, c'est parce que Richardson n'en a pas besoin pour vendre son film au public. D'autres sont troublés par la faillite de *Paris When It Sizzles* de Richard Quine, malgré la présence de William Holden et Audrey Hepburn, déçus par les chiffres du *Cardinal* de Preminger ou des deux superproductions de Samuel Bronston : *Decline and Fall of the Roman Empire* et *Circus World*, et près d'y voir la preuve de la caducité du Star System.
Chaque jour, pourtant, des projets de films sont reculés ou abandonnés parce qu'un Wayne, un Curtis ou un Lancaster n'est pas libre ou demande trop d'argent. Le public ne manquera pas de soumettre à un examen minutieux les films de Kramer, Annakin et Richardson lors de leur sortie. Si leur qualité est reconnue, c'est-à-dire s'ils rapportent autant d'argent que tous les « all star cast pictures », les studios et les producteurs se montreront plus hardis. Peut-être assisterons-nous alors à l'aube de l'époque « metteurs en scène ». — A. M.

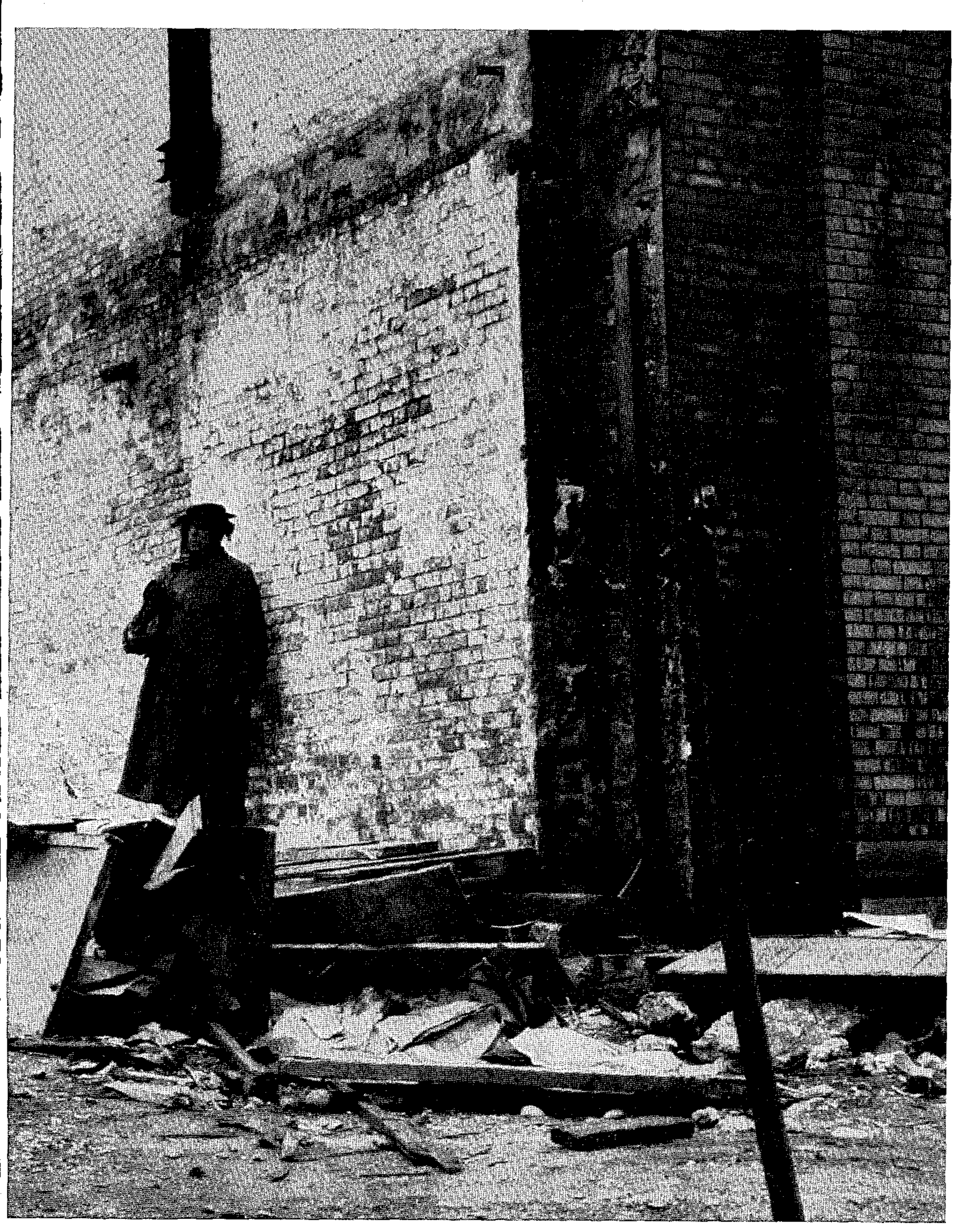
LES PARADOXES DE RENOIR

Que *This Land Is Mine* laisse transparaître une volonté certaine d'édification, nul ne songerait à le contester. Cette volonté passe d'abord (ce qui n'est point fréquent chez Renoir) par le scénario. D'aucuns se sont fait un devoir de déplorer qu'il soit aussi explicite, et Renoir lui-même allant jusqu'à donner tort aux distributeurs d'avoir montré aux Français ce film fait en Amérique pour les Américains et imposant là-bas ce qui n'a été que trop longtemps subi ici. Mais avant de se joindre au concert de doléances (à chaque film renouvelé), la moindre prudence de la part de ses détracteurs aurait consisté je pense à prendre d'abord la perche que l'on s'accorde un peu vite à trouver trop poliment tendue.
Encore faut-il voir que ce film n'est si explicite que parce qu'il décrit dans son entier un itinéraire dont Renoir ne montrera plus tard que le point d'arrivée, ou de départ, qu'il remonte à l'origine de ce *partage*, dont on ne saurait dire s'il est la source du conflit qui alimente ses films ou s'il se confond avec lui. Partage de chaque instant et de tous les niveaux que t o u t (rythme, direction d'acteurs et surtout démarches) vise à rendre sensible : ici, d'un individu, Albert Loey (C. Laughton), entre sa propre faiblesse, que la g u e r r e lui révèle autant qu'elle la révèle à son entourage et l'étendue des pouvoirs de l'homme qu'il trouve opportunément chez les résistants, par rapport auxquels il ne peut se sentir qu'en défaut; mais tout aussi bien d'une communauté entre oppresseurs allemands et opprimés français, et on voit déjà quelles variations d'éclairage Renoir peut tirer des combinaisons entre les carrés de ce puzzle.
Car les deux sphères (qu'il faut bien désigner ainsi pour les commodités de l'analyse) ne sont jamais distinctes mais tangentes et le film commence quand un personnage en prend conscience. C'est dire qu'il va passer de l'une à l'autre pour finalement revenir à la première dont il occupera cette fois le centre. Ici, le passage de l'une à l'autre n'est point contrarié chez Loey par quelque nécessité biologique par exemple, le film y perdant en valeur dramatique ce qu'il gagne en force de conviction. Trouvé, un revolver à la main, chez un traître au moment précis ou celui-ci vient de se suicider, il se voit contraint d'invoquer sa lâcheté bien connue pour tenter de prouver son innocence. Ici perce un des paradoxes de Renoir : qui peut le plus, dans ses films, choisit alors le moins (mais on sait que c'est d'abord le contraire). Non par peur ni modestie, plutôt par calcul, par souci d'efficacité, pour ne rien perdre de la valeur d'exemple qu'un tel renoncement peut avoir; ce que montre assez l'attitude de Loey pendant son procès : alors que le commandant allemand de la ville lui offre secrètement tout : vie sauve, impunité, etc., il ne prend rien, et réussit pourtant ainsi à s'affirmer et à s'imposer, et d'abord dans l'esprit de ses jurés dont il parvient à emporter l'adhésion cependant que les preuves proprement dites de son innocence du soi-disant meurtre lui manquent.
C'est précisément que le seul aveu de ce décalage entre l'offre et le choix, entre la possibilité et la réalisation lui a suffi pour substituer à l'acte d'accusation le centre d'intérêt du véritable procès que n'a cessé d'instruire Renoir : celui de la liberté. — C. D.



BECKETT

Sur l'initiative de Dick Seavers (Editions Grove Press, New York), *trois scénarios* ont été demandés à Eugène Ionesco, Harold Pinter et Samuel Beckett. Ce dernier a été mis *en scène par* Allan Schneider, metteur en scène célèbre de Broadway (« Who's Afraid of Virginia Woolf ? »). Interprète *unique* : Buster Keaton.



Dans *Le Parti des choses*, il y avait la fascination, l'appel, mais aussi la grande ombre du *Mépris* et toute *sa distance* : le film autour du film se heurtait, était peut-être dès le départ confondu avec le film déjà dans le film. La tentative était impossible, de dénouer à la fois les fils d'une intrigue, d'un drame (le tournage du *Mépris* tel qu'il fut) et les *liens ombilicaux* du tournage de Rozier avec celui de Godard. Et plutôt qu'un document qu'il voulait être en même temps que poème, *Le Parti* donnait l'impression déconcertante d'une reconstitution : comme si Rozier s'y était pris avec quelques semaines de *retard sur Godard*, et lui avait demandé de revenir sur les lieux, de jouer cette fois ce que la première fois il avait vécu et fait, de recommencer les scènes, mais à blanc. D'où ce décalage entre le film-mère et *le fils*; *mais de là vient* aussi l'irréalité et presque l'irréalisme du second, qui double dès lors de son fantastique propre la dimension étrangère du premier. Tout se passe donc comme si Rozier, faisant du journalisme *ou* de l'actualité ou du reportage TV, ne pouvait autrement faire que modifier d'abord l'événement lui-même, le remettre en scène.

Avec *Les Paparazzi*, il s'agit encore du *Mépris*, de Godard et de Bardot, *mais* ici non point directement pris pour *sujets*, mais objets de décor, toiles de fond et points de mire. Les vedettes, ce sont justement les reporters qui les prennent directement pour sujet. Rozier, sur la terrasse de Malaparte, tourne sa caméra *vers la montagne* quand Godard filme la mer, sur les coulisses de chaque scène (le cinéma étant en même temps devant et derrière la caméra), et fait des plans lointains sur des *gens qui font* de loin des gros plans tandis que Godard en fait de près. Le résultat, c'est que (curieusement ?) à travers l'objectif des pararazzi et de Rozier qui les suit, se dessine *Le Mépris* pris cette fois sur le vif. Le résultat, c'est donc que Rozier *n'a pas fait rien qu'un* reportage sur le paparazzo en action (reportage par ailleurs mordant, intelligent, habile, et tant que plus ou moins honnête). Loin de faire, comme avec *Le Parti*, un « double » (superflu ?) du *Mépris*, *cette fois* Rozier en filme l'envers, c'est-à-dire le *complément*.

C'est dire alors que le sujet des *Paparazzi* n'est qu'accessoirement les paparazzi, mais autre chose, que leur présence rend saisissable. De même, il ne fallait sans *doute pas voir dans Le Parti des choses* un film sur le tournage du *Mépris*, mais sur quelque chose permis par ce tournage, qui tient lieu, dès lors, de prêtexte ou de catalyseur. Chez Rozier, le sujet c'est le masque *qu'il* met au visage qu'il veut filmer. Comme *si*, *filmant un visage* nu, il avait peur de cette nudité, de cette impudeur du réel tel quel, et qu'alors il le couvre d'un masque (*Les Paparazzi*), ou le considère à *son tour comme un masque* derrière quoi il y a ce qu'il attend (*Le Parti des choses*). Filmant (prenant pour « sujet ») le tournage du *Mépris* — c'est-à-dire se trouvant directement en face d'un événement vivant et nu, (comme peut l'être, face à nous, toute *réalité*) —, Rozier fuit (sans s'en douter ?) cet affrontement précis, ce tête-à-tête sans fard, refuse la course du montrer contre la montre et le montré. Entre la chose et son parti, il ne peut s'empêcher, ou *s'empresse*, *d'instaurer* une distance, un décalage qui ne sont pas seulement (comme il se le dit peut-être) ceux de la critique ou du regard lui-même, mais tout bonnement sont distance et décalage de fait, de temps, de *mondes*. Prenant l'événement par la main (avec quelle naïveté ?) il croit l'avoir en face mais lui tourne le dos ou, ce qui revient au même, le tourne de dos, l'éloigne de lui, l'efface, le fausse à mesure qu'il *pense le tenir plus* près. Mais que vienne entre la chose et Rozier se placer autre chose comme un écran (événement supplémentaire, nouveau prétexte...), que s'installe de lui-même le décalage entre le film et l'à-filmer, alors Rozier s'en sert comme d'un prisme, *ou d'une caisse* de résonance qui lui donne écho et prise sur l'autre côté, sur ce qui est ailleurs et qui est pour Rozier la seule chose au fond convoitée, l'inexprimé, auréole des êtres et des choses.

C'est pourquoi Rozier est cinéaste, et *pourquoi* il est poète; son réalisme, un autre réalisme : ce n'est pas de faire rendre raison et beauté au monde, aux choses, qui l'intéresse, mais de leur faire rendre ce qu'ils retiennent d'eux-mêmes et qui n'a point de nom. S'ils sont là, c'est pour autre chose qu'ils émanent mais dont surtout ils sont eux-mêmes émanation, faux-semblant ou réelle apparence. Et c'est *sans doute* aussi pourquoi Rozier, au dam général, *passe tant* de temps à sa table de montage : ne cherche-t-il pas dans ces fragments qu'il a recomposés ou dans ces échos dont il a enregistré à la fois la source et le retour, ne cherche-t-il pas la trace, le *geste furtif*, le mot échappé qui sont signes et preuves que le monde est transparent au cinéma ? — J.-L. C.



LETTRE DES U.S.A. PAR JEAN-LOUIS NOAMES

Citons Hitchcock pour commencer, nous n'en finirons que mieux : « Hollywood n'existe pas. » De Los Angeles, ce n'est qu'un quartier, de l'Amérique une image. Mais l'image de l'Amérique, n'est-ce pas déjà l'Amérique en images, le cinéma ? Un cinéma qui se fait dans le présent mais qui ne se contemple que dans le passé : aux touristes n'en sont montrés que les vestiges et la trace; pour eux déjà, le cinéma est plus le marbre que le celluloïd : images figées des villas de Beverley Hills, figures de cire du Wax Museum. Quant à ces autres images qu'on offre au public en lui ouvrant les portes d'Universal City, elles ne sont plus que les illustrations d'un rituel dépassé. Et qui dépasse le cinéma s'en éloigne, c'est bien connu.

KEATON ET LES AUTRES

Ce n'est pas le moindre des paradoxes américains qu'on ne puisse s'éloigner d'une ville qui n'existe pas. Peut-être parce que, plus qu'une ville fantôme — ce qu'elle est aussi — Hollywood est un rythme qu'on adopte, et qui ensuite nous mène, quelque chose d'insidieux dont on ne se sépare jamais tout à fait. Certains choisissent l'éloignement géographique : ayant renoncé à élever les hommes, Buster Keaton a entrepris l'élevage des poulets. Dans une ferme, à trente kilomètres de Hollywood, il essaie d'oublier que déjà il a tout oublié : il a perdu cette noblesse qui était sa mémoire. Quand il se rappelle, parfois, il réinvente ses films pour nous qui sommes venus le voir, s'anime du même mouvement qui nous avait animés, et nous anime encore.

Pour Josef von Sternberg, c'est plutôt d'une retraite intérieure qu'il s'agit. En dehors du cinéma depuis trente ans, il a choisi Hollywood pour y bâtir sa tour d'ivoire et son musée. Il y a, dans tous les souvenirs dont il s'entoure pour mieux s'efforcer de les rejeter, toute l'amertume du monde. Et avec le mépris du cinéma, vient le culte des autres arts : sa dernière œuvre, qu'il exhibe fièrement, est une porte sculptée.

Bien plus secrète et terrible est la retraite de Jacques Tourneur : n'ayant pas l'admiration des foules pour lui tenir lieu de passé, il s'en passe et le dépasse, et pour vivre, fait des films qui l'empêchent d'exister, ne le concernant plus. Dès ce moment, éloigné qu'il est de son cinéma, il lui faut s'inventer des fantômes, et faire de ses zombies ses compagnons de marche.

WALSH AU PRÉSENT

Plus caractéristique est le recul de Raoul Walsh : à la différence de Keaton, Sternberg et Tourneur, qui ne furent jamais au cinéma qu'en étant ailleurs, Walsh fut toujours lui-même le centre de son cinéma, et reste encore pour nous ce cinéma en marche. C'est désormais en marge de celui-ci qu'il faut aller le chercher : dans son ranch, à l'écart de la capitale du cinéma, ou au Japon où régulièrement il s'exile.

Seul subsiste de son œuvre l'élan qui l'a vue naître, et de son classicisme tout ce qui fut moderne. Comprenons-nous bien : si Walsh s'est retiré, c'est qu'il fut toujours, comme ses héros, un peu pour le public un coupable. Sa volonté constante de dominer le monde, tout en lui servant de thème, en vint à servir aussi de thème à l'Amérique, le rendant par là-même suspect.

Cette puissance, il lui fallait sans cesse en faire le tour, pour finalement s'en détourner, après s'être convaincu de son inanité. S'il lui fallait faire du cinéma, c'était bien pour arriver à ne plus en faire — l'équilibre ne se gagne qu'aux dépens de certaines choses — et s'il cessait bientôt de faire du cinéma, nous n'aurions là que justification de nos pressentiments. S'il fut toujours seul au milieu de ce tumulte qu'il s'efforçait de décrire, Walsh en vint, pour le supprimer, à créer un art de la guerre, l'attaque et non plus la défense. Libre de son cinéma, c'est maintenant qu'il peut affronter son image. Cette force blanche qui était celle de son héros dans *Northern Pursuit* (1943), il la fait sienne enfin, se déplaçant dans la vie comme Flynn se déplaçait dans la neige, en silence.

Si Walsh a passé sa vie à assumer la médiocrité de l'Amérique pour, dans le même mouvement, nous en présenter la grandeur, il lui faut maintenant céder à l'émotion isolée qu'il avait pressentie dans les déplacements collectifs. Ce qui fut toujours sa supériorité (l'explication individuelle des motifs universels) est désormais son acquis. Plus loin que la foule, il peut se retirer dans les forts solitaires : une huitième brigade triste et quelques vieux Indiens lui servent de décor.

Ce qui était déjà la leçon de *Mamie Stover* devient aujourd'hui celle de *A Distant Trumpet*, où seule la poussière rend compte de la grandeur de l'élément, et où l'homme, en mettant une juste mesure à sa démesure, accepte enfin de perdre, prenant par là-même sa place dans le monde. A quoi sert donc que le cinéma se détruise ? Nous le savons maintenant : à ce que la vie se fasse.

DWAN AU PASSÉ

Ce qui nous retient chez Walsh, c'est, entre la naissance et la consumation des passions, la volonté de brûler les étapes. Une telle précipitation et de telles fureurs sont étrangères au cinéma de Dwan. C'est plutôt du retard de l'Amérique et du retard qu'il prend lui-même sur elle, que veut nous entretenir ce metteur en scène de 79 ans. S'il semble toujours qu'il prenne, sur le déroulement de ses histoires, ce retard qui nous fascine, c'est qu'il est lui-même fasciné par un déroulement qui n'est pas toujours celui qu'il filme, étant toujours ailleurs. Son itinéraire n'apparaît sinueux qu'à ceux qui le suivent de l'extérieur; mais si l'on s'y laisse mener, au-delà des scénarios étrangers, on est en terre accueillante et très calme, et la route se fait vite loin des pays en guerre. Ainsi, dans *Angel in Exile* (1948), où cet ange en exil que le titre dit bien efface les fautes passées dans le bonheur présent : les armes des gangsters et le sang des blessés s'oublient dans la bataille. Et c'est le paradis.

De même, *The Inside Story* (1948) est un peu une parenthèse dans le temps, et toutes les péripéties autour d'une somme d'argent volé tendent uniquement à ce que son réel propriétaire la récupère, pour que le film s'arrête. Au milieu des hasards, c'est la vie qui se gagne et se perd pour enfin se fixer. Ainsi, *Trail of the Vigilantes* (1940) qui, dans le même mouvement, nous donne le tragique et le drôle, et laisse aux vengeances le temps de longuement mûrir, aux menus événements le temps de contrarier l'histoire. Autant d'embûches sur la route des justiciers, autant d'arrêts sur la route du cinéma. Ce cinéma qui est tout entier celui de *Sweethearts On Parade* (1953), opérette tyrolienne à part entière, tend à ceci : après vingt ans de séparation, deux époux se retrouvent et se pardonnent, et dans le

cirque ambulant qui avait abrité leurs amours, reprennent la vie commune. Et la vie recommence qui ne s'était jamais vraiment arrêtée.

Quant à Allan Dwan lui-même, qui vient d'écrire deux comédies musicales, il repose en ce moment dans un hôpital *hollywoodien*, projetant sans doute de continuer encore à nous émouvoir. Si ses derniers films nous sont cachés, qui sont peut-être ses tout derniers, c'est à nous désormais que son cinéma parle et aux *Cahiers* qu'il revient d'en plus parler.

SUR LE MÉLODRAME AU PASSÉ STURGES, BORZAGE

Ce genre, qui est à l'Amérique ce qu'on a voulu que le western et le film de guerre lui fussent, restitue de manière bien plus originale une réalité de l'Amérique au repos. *Non pas celle, quasi* organique, qu'un Vidor jadis et qu'un Kazan aujourd'hui s'acharnent à cerner, mais celle d'un peuple rongé par l'obsession d'un bonheur dont peu à peu il perd conscience, à force de l'évoquer. Incapable finalement de faire de ce bonheur une chose tangible, l'Amérique en vient, au fil de détours qui ne sont pas ceux de la vie, *à s'imaginer au cinéma* que le bonheur existe, malgré tous les obstacles.

Constatons cependant que si le mélodrame est cela aujourd'hui, il ne l'était pas hier : chez Dwan, comme chez De-Mille, les images de repos, de bonheur et de paix n'étaient jamais, comme aujourd'hui, menacées de l'intérieur, prêtes à être *détruites. A la paix succède* donc la guerre, et meurt le mélodrame d'une mort singulière : c'est maintenant d'un bonheur de plus en plus hypothétique et lointain qu'il essaie de parler. Se sont détruits les jours heureux, et s'est égaré le bonheur, avec les années.

Se rendant compte que le bonheur est mince et bien trop vite enfui, c'est à *peine si Preston Sturges ose,* dans ses films, retirer à ses personnages ce que trop facilement il leur a donné. Ainsi, dans *A Christmas in July* (1940), où un petit employé sans envergure gagne par erreur un concours de slogans publicitaires. Alors qu'on pouvait craindre le pire sur ce bonheur qui semblait fugitif, c'est à peine s'il sera menacé, la menace *se dissipant tout* aussitôt qu'elle est formulée. Si Preston Sturges s'attache exagérément à ses personnages, c'est que déjà il semble pressentir le pire; et s'il refuse d'assumer jusqu'au bout le tragique des situations qu'il invente, c'est que la réalité de ce tragique l'obsède bien trop. Alors, la réussite sociale tient lieu de réussite, qui n'en est qu'une part, *et la demi-mesure* tient lieu de démesure, d'où tout un décalage : jamais la vie n'y est saisie, sans qu'on la force un peu, et rarement les choses ont-elles ce poids qu'elles exigeraient pour aller de l'avant.

N'en prenons pour exemple que *The Great McGinty* (1940) où un mendiant est promu, à la suite d'un hasard, gouverneur de New York. Ces ascensions acquises à si peu de prix sont de celles dont on se débarrasse facilement ; ainsi McGinty retournant à son premier état. Un peu comme si ce cinéma était une parenthèse dans le temps qui aurait emprunté au rêve sa neutralité. D'où un univers où les coups ne portent pas, où la douleur *est inconnue. Un* peu comme si les personnages venaient de simuler les joies en même temps que les peines, alors que tous les drames avaient été depuis longtemps résolus, avant même que d'avoir été posés.

Si la fragilité dont souffrent les héros de Sturges semble avoir été, à l'avance, longuement préparée, celle du cinéma de Frank Borzage *emprunte* parfois à la réalité jusqu'à son mouvement, et c'est déjà beaucoup.

A commencer par *The Seventh Heaven* (1927), où il y a bien plus que Janet Gaynor pour rappeler Murnau et *L'Aurore :* en plus de cette même tendresse qu'on sent pour ses personnages, se profile toujours derrière l'ombre de la mort, *et du drame prochain.*

Dans *Three Comrades* aussi, ce sentiment nous gagne. Mais ici, c'est plutôt l'amitié qui sert de thème au film : entre un homme et une femme, jamais les rapports ne s'étaient exprimés avec tant de chaleur. Jamais non plus, dans un drame réaliste, n'avait-on poussé plus avant l'irréalité et fait d'une chose fragile *la plus sûre* certitude. D'où vient que Margaret Sullavan, femme de rêve et de brumes, nous ait paru si proche.

On n'en comprend pas moins les limites du cinéma de Borzage, dont l'affection pour ses créatures peut devenir coupable : ainsi dans *No Greater Glory,* qui devient par là-même une caricature de son art, qui est tout le contraire *quand il n'est* pas cela : plutôt que le procès de Borzage, ce sont ses louanges qu'ici nous nous devions de faire, avant que ses films ne soient montrés en France et parlent pour eux-mêmes.

AU PRÉSENT : DOUGLAS SIRK

Si Sturges et Borzage nous donnent deux images du mélodrame tel qu'il n'existe plus, Douglas Sirk, au contraire, restitue de ce genre toute l'actualité, toutes les résonances. En effet, toute son œuvre a jusqu'ici tendu à souligner le tragique de la vie et l'impossibilité de son déroulement, ce qui de plus en plus semble le *fasciner. Avant les films* prochains qu'il est question qu'il fasse, il poursuit au théâtre son chemin bien tracé : avec la pièce de Ionesco qu'il vient de mettre en scène, c'est l'impossibilité du langage qu'il s'efforce de dire, et avec elle aussi toute la destruction qui guette l'art moderne. Cette destruction, il la prévoyait au cinéma de plus en plus : depuis *Magnificent Obsession* (1954), quand il se posait déjà en maître sur un univers où les accidents venaient sans cesse contrarier la marche du temps, du cycle de la vie. Avec *Written On the Wind* (1957) et *The Tarnished Angels* (1958), il n'y avait même plus de place pour le bonheur, ou si peu : la dégradation peu à peu *y gagnait toutes choses, même* le mélodrame pourtant toujours semblable à lui-même. En effet, l'issue heureuse ne s'imposait déjà plus tant l'ébranlement du décor venait briser la vie. Ainsi s'explique que le mélodrame soit aujourd'hui si mièvre : plutôt que la folie qu'il se devrait de dire, il choisit l'artifice, écartant les problèmes.

Douglas Sirk, avec son dernier film, *Imitation of Life* (1959), a signé le dernier mélodrame : il n'en est que plus beau. Comme le dit bien le titre, c'est un peu de la vie qu'il s'agit. Et de sa fin peut-être : Douglas Sirk voulait finir l'histoire sur une note encore plus triste, mettant ainsi un peu plus de noir qu'il n'y en a déjà, dans ce film sans *espoir.* Et dans quelques années ne restera plus du mélodrame que cette image affreuse d'un enterrement sublime, une image de mort.

SUR L'AMÉRIQUE L'INCONSCIENCE DE LA FOLIE

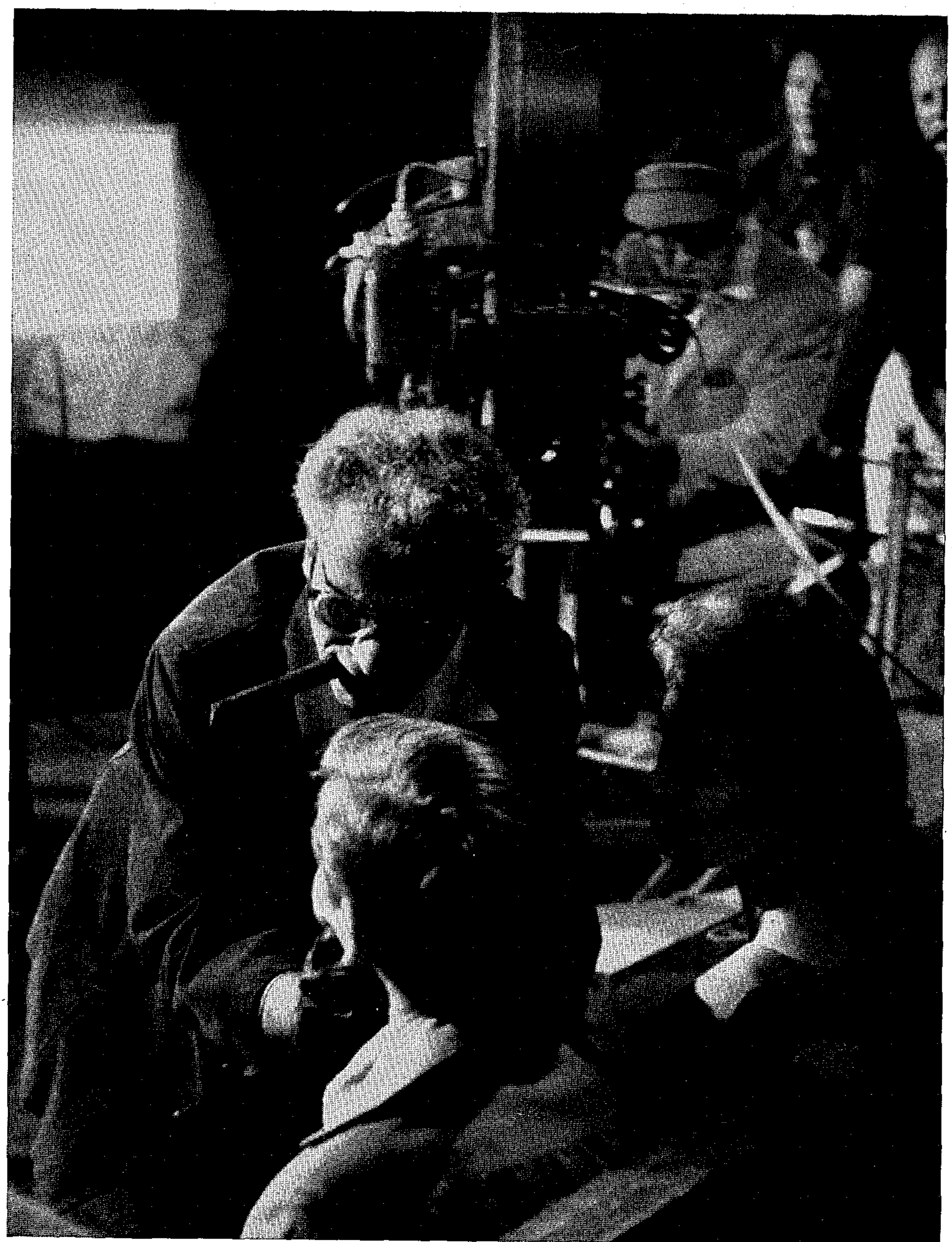
Si l'Amérique meurt peu à peu d'une maladie qui, de l'intérieur, la détruit, elle seule n'en a pas conscience : de Hollywood à New York, tout au long du chemin, même pas d'inquiétude. Si, peut-être : les seuls intellectuels à ressentir le drame sont ceux venus d'Europe. Ils sentent un peu partout ce qui *bouge et* remue : si Barry Goldwater est élu, Axel Madsen rentre en France; adieu alors aux chroniques hollywoodiennes, qui nous viennent de là-bas. A Hollywood, c'est le calme qui frappe tout d'abord. Et la sérénité. Au-delà des villas, semble régner la paix; mais peu à peu, on se rend compte : l'absence complète de mouvement fait de cette *ville un cimetière,* qu'on vient de très loin visiter. Aucun relief dans cet air chaud qui souffle de partout; aucune vie dans ces palmiers et ces plantes, dont l'exubérance ne vient que de la main de l'homme. C'est un peu comme si la nature prenait sa revanche, pour en retour quitter ce pays de cinéma, d'où le rêve est exclu, qu'on fabrique là-bas.

Et pourtant tout est là pour nous plaire : sur une haute terrasse de Sunset Boulevard, nous pouvions surveiller toute la ville en lumières, pour nous en reposer. Dans cette ville immense, où personne ne marche, au risque de se perdre, seul le bruit des voitures est un signe de vie. La moyenne d'âge est ici entre cinquante et soixante *ans : une ville de* vieillards, presque une ville morte. Ce qui n'empêche pas des critiques aux noms turcs, venus du continent, d'essayer d'y trouver des bribes de discours.

Et même ceux qui ont la gloire n'y sont pas plus heureux : vaincu par les effluves, King Vidor y est comme exténué dans sa grande maison, au milieu de ces gens qui jamais ne *s'animent.*

Et pourtant, tous ceux qui viennent en visite voudraient tant voir des artistes, à tel point qu'ils abordent tous les étrangers dont l'habillement leur semble étrange, en quête d'autographes que jamais ils n'auront. A défaut de cela, ils se rendent en voiture à la rencontre de monstruosités dont il leur faut se satisfaire : à Disneyland, c'est *une caricature* de l'Amérique en marche qui nous est proposée, et un peu la revanche de ces Américains qui, déçus par Hollywood, viennent s'y retrouver.

Allons cependant encore un peu plus loin : à quelques kilomètres de là, juste après la frontière, une ville pour touristes en mal d'argent nous accueille : Tijuana, où la *monnaie mexicaine* n'a plus cours et sont seuls acceptés les dollars qui l'ont faite ce qu'elle est. Ici, la pauvreté n'est même pas croyable, mais



THE NAKED KISS : SAMUEL FULLER

surtout ignorée. Et l'on découvre enfin les maux de l'Amérique : en groupes réunis, les Américains viennent y contempler avec hilarité tout ce qu'ils y ont mis, tout ce qu'ils ont détruit. Ne reste de tout cela qu'un sentiment d'orgueil parmi ces Mexicains, qu'ils ne peuvent comprendre.

Et nous touchons là à une chose importante : l'Amérique a perdu, avec son sens du tragique, celui de sa dignité. Une ville surtout reflète tout cela : New York.

Ici, cette absence de rythme qui était Hollywood se transforme en son exact contraire : un seul rythme en effet, qui est toute la ville, comme elle gigantesque. Ce qui frappe d'abord, c'est le comportement des gens : emportés par ce mouvement, qui de loin les dépasse, ils ont perdu tout à fait conscience d'eux-mêmes, de leur corps, de leurs gestes. Et le tragique de la ville, qui est le leur en somme, ne leur apparaît pas : quoi de plus terrible pour nous qu'un peuple qui se meurt, inconscient de sa mort ? De même, sexuellement, ils vont à la dérive : inondés sous le nombre des revues pornographiques, ils achètent aussi des journaux où s'étalent des photographies de femmes violentées, de monstres bien cadrés, comme si la contemplation de leur tragique ne leur suffisait pas.

A côté de cela, il y a un cinéma qui adopte le mouvement, sans pour cela le dénoncer, un cinéma qui se regarde tomber dans la déchéance, cherchant à la parfaire.

Les monstres de Corman ne nous amusaient pas, et nous les ignorions : mettre devant son objectif un filtre rouge pour suggérer la peste est dérisoire (*The Mask of the Red Death*) et n'appelle point ici d'autres commentaires. Mais, avec *The Intruder*, essayer de prétendre montrer l'Amérique et le problème noir devenait inquiétant. S'il est un film qu'il nous faut détester, nous l'avons bien trouvé : jamais on n'avait épousé avec une telle allégresse cette esthétique de l'ignoble qu'on voulait dénoncer. On se demande même si un tel niveau d'inconscience ne relève pas de la farce : voilà un film qui témoigne de la fin d'un certain cinéma, sans espoir de retour.

Si beaucoup de metteurs en scène américains s'esclaffent au nom de Nicholas Ray, un nouveau venu fait l'unanimité en matière de louanges : John Rich. Avec *The New Interns*, il satisfait, un peu comme les autres, à cette esthétique du voyeurisme, généralement admise, en nous faisant pénétrer avec sa caméra dans les coulisses des hôpitaux, où il suscite drames et pleurs pour la plus grande joie d'un public qui lui est gagné d'avance. Inutile de dire que la mise en scène (après les leçons de Wyler et Zinnemann) épouse de la manière la plus transparente qui soit la médiocrité de ses intentions. En Don Weis, nous avions mis beaucoup d'espoirs : avec son dernier film, c'est toute la Metro Goldwyn Mayer qu'il traîne derrière lui, et c'est un lourd fardeau. *Looking For Love* met en vedette la chanteuse Connie Francis qui se prend pour Garland, et ne s'en remet pas. Toute l'originalité qu'il y avait dans une manière qui se savait, s'oublie ici dans une matière trop lourde, et ne subsiste rien d'un talent qui était.

Mais après Disney, qui toute sa vie a donné au public du joli, on en arrive à George Sidney qui ne lui donne même pas cela. Avec lui, c'est la mode qui triomphe, pour aussitôt se démoder : en quête de rythmes populaires, il laisse de ce côté tout ce qui, en lui, allait à leur encontre. De cette rencontre naît *Viva Las Vegas*, dans lequel notre artisan de la caméra se vante d'avoir fixé le goût du jour, cette bossa nova qu'il affirme adorer après avoir filmé avec la même fougue, dans l'eau, Esther Williams, quand les gens en voulaient. Cette disponibilité, pour le moins singulière, ne parvient pas, bien sûr, à masquer le grotesque : avec Elvis qui bouge, c'est un peu l'Amérique qui s'arrête, et Sidney avec elle.

Malgré tous ces gens-là, il est un homme pour dénoncer ouvertement cette folie. Dick Lester, après avoir, dans son *Running, Jumping and Standing Still*, montré un peu l'absurdité de toutes les rencontres, filme avec *A Hard Day's Night* celle, passionnante, du public avec son image. Dans une salle américaine où l'on montre le film, un public en déroute, venu s'y retrouver, crie pendant plus d'une heure, de se voir sur l'écran crier encore plus fort.

Si l'Amérique se voit de plus en plus portée vers une folie qu'elle ignore, une part de son cinéma se devait de témoigner de cette folie souterraine; et s'il se trouve que c'est ce cinéma que nous aimons, la raison en est simple : n'est-il pas le seul qui, parlant de la vie, parvient à la parfaire, après l'avoir brisée ?

LA VIOLENCE : HAWKS, LANG

Hawks n'a jamais cherché à dénoncer quoi que ce soit : si la violence qu'il exerce dans ses films est un peu celle de l'Amérique, c'est qu'elle l'est devenue. Ainsi, avec *Viva Villa* (1934), il ne peint jamais que la violence intérieure à un homme. Que les impulsions de Villa et ses reculs soient aussi ceux de l'Amérique ne fait cependant aucun doute, et c'est là l'étonnant : dans les mouvements individuels qui animent ses personnages, Hawks retrouve toujours les obsessions collectives, qui par ailleurs le gagnent. Et c'est un peu de cela que témoigne son cinéma : des violences collectives qui font de ses héros une violence plus forte, parce qu'ils se sont imprégnés de toutes les autres. La violence de Villa ne peut, de toute façon, que se retourner contre lui-même, devenue à la fin trop forte pour qu'il puisse la contrôler. Ce qui ne l'empêche pas pourtant de faire de sa mort sa dernière volonté, et de son personnage, un peu plus que lui-même.

Si, dans l'univers de Hawks, le héros à chaque moment se surpasse, c'est qu'il lui est impossible d'aller en arrière : une force le guide, qui est bien plus que lui. Les monstres par exemple (englobons sous ce terme animaux et enfants) ont toujours devant leurs actes une lucidité pour le moins singulière : avant de les diriger encore mieux dans *Monkey Business* et *Gentlemen*, Hawks les avait déjà introduits dans *The Ransom of Red Chief* (1952) où un enfant démoniaque terrorisait les deux bandits qui l'avaient kidnappé, et devant ses deux ravisseurs médusés, faisait à coups de pierre déguerpir un ours féroce. Comme si, entre ces monstres, existait une entente.

Entente qui devait nous donner *Man's Favorite Sport ?* où la réalité déformée par les approches successives (de près, de loin...) donne aux personnages des contours de caricature. Où les lignes s'enchevêtrent pour finalement faire un dessin : celui d'un homme dans un filet, que contemple de loin, avec une tristesse amusée, le chasseur.

Si la mort est, chez Hawks, à chaque moment reculée, elle est chez Lang, au contraire, toujours vue de plus près. C'est toujours, de film en film, avec une proximité plus grande, qu'est montré le déplacement de la mort : d'abord bref et irrémédiable avec *The Ministry of Fear*, et puis avec cette même brièveté, ayant dans *Eschnapur* comme gagné sa durée. Enfin, dans le dernier *Mabuse*, où seul importe le trajet, et sa modulation, c'est déjà le retour de cette mort sur elle-même qui doit donner la vie.

LA DESTRUCTION : TASHLIN

Si avec Lang ce qui frappe, c'est souvent que les mouvements ne se croisent jamais entre eux, sinon à l'infini, toujours seuls les uns par rapport aux autres, c'est chez Tashlin la solitude de l'idée qui apparaît plutôt. Un mouvement aussi, puisqu'une dialectique, mais qui semble, surtout dans *Who's Minding the Store ?*, être comme séparé d'un décor étranger. C'est pourquoi le mécanisme apparaît si bien qui, pièce par pièce, est montré. C'est, immédiatement après, l'absurdité du montage que l'on démontre et, avec lui, la destruction qui s'en empare. C'est donc une folie concertée (puisque reconstituée). L'art de Tashlin consiste surtout à se rapprocher, tel le dessinateur, le plus possible des choses, pour leur donner l'irréel de la réalité regardée de trop près. Et avec la proximité vient l'isolement, qui précipite les choses trop vite vers leur aboutissement, et, s'emparant du monde, les guide vers leur fin, pour que meure la matière, et triomphe l'idée.

A PART : MINNELLI, LUDWIG, McCAREY

Si les problèmes que posait le cinéma de Minnelli ont quelquefois été ceux de l'Amérique, leur résolution s'est toujours effectuée un peu en dehors d'elle, avant ou après. Avec *Meet Me in St. Louis* (1944), c'était l'innocence d'un cinéma traqué, qui jamais ne reculait, ne donnant de ses douleurs qu'une vision passagère, faisant du film, en somme, une musique de chambre. On était, pendant la scène du carnaval, au lieu même de la naissance du cinéma, qui se déroulait quand même, faisant de l'union de ses fragilités la plus poétique des forces. Avec *The Cobweb* (1955) et *Tea and Sympathy* (1956), ce fut le déchirement, et presque, par instants filmée, la folie de l'Amérique. Mais les résolutions ne pouvaient se trouver que dans l'œuvre elle-même, sur laquelle il fallait se retourner, pour mieux essayer de la revivre. Avec *The Courtship of Eddie's Father* (1963), c'est loin de

l'Amérique que se situe la solution, entre un homme et lui-même, son image et son ombre. Avec l'innocence retrouvée revient aussi la vie, la plus belle des musiques.

Pour Edward Ludwig, il était encore plus difficile de parler d'une Amérique hostile dans laquelle il se perd. Après une longue carrière, maudite de surcroît, qu'il passe à méditer, il fait son film enfin. Avec *Gun Hawk* (1963), il donne libre cours à cette science des proximités qui fut toujours la sienne, faisant jusqu'à se détruire les corps mis en présence. Un hors-la-loi, dans un duel au pistolet, se meurt : non pas d'une balle, mais d'une longue agonie qui voit son visage, peu à peu, devant nos yeux se décomposer. Encore un film dont on voudrait bien qu'il sorte d'ici, ne serait-ce que pour donner à son auteur au moins une chance.

Ce cinéma de la souffrance, qui est celui de McCarey, et qui ne trouve ses résolutions que dans sa matière même, la mise en scène, est à la perfection rendu avec *An Affair to Remember* (1957), cela nous le savions. Ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'en 1939, avec la première version de ce film, *Love Affair*, tous les problèmes étaient déjà, de la même manière, résolus. L'accident suscité par le metteur en scène pour briser la ligne mélodique du film lui donne l'occasion de la retrouver ensuite, plus accomplie encore.

Once Upon a Honeymoon (1942) n'est pas non plus sans évoquer cette inlassable poursuite de l'instant de bonheur unique, sans cesse reculé, sans cesse détourné. Substituant au tragique de la vie celui du cinéma, et à la fascination du repos l'illusion de l'arrêt, McCarey fit longtemps croire à l'Amérique qu'il l'aimait plus que tout, récoltant des oscars, chaque année plus encore. Si maintenant on le tient à l'écart, c'est qu'avec l'échec de son dernier film est venue la conscience de ce que son cinéma avait d'intolérable, parce que trop précis. Le scénario sur lequel il travaille lui permettra peut-être de faire un autre film, si on le laisse faire. Car McCarey voit désormais trop loin, et l'univers truqué de *Rally 'Round*, avec ses obsessions, risque bien de déboucher enfin sur les folies sexuelles qu'on pressentait déjà dans tout son cinéma.

LA FOLIE DES SENS : CUKOR, HITCHCOCK

Avec *Sylvia Scarlett* (1935), George Cukor mettait encore à ses liaisons coupables d'ingénieux travestis. Avec *The Chapman Report* (1963), le déguisement n'est plus. C'est à vif que sont posées les questions, et pareillement qu'elles sont résolues. Opposant aux sens en détresse d'une Amérique en flammes ses frémissements à lui, qui ne sont pas ceux du corps mais de l'âme, il fait se libérer les instincts refoulés d'un cinéma en marge. Et si ici tout brûle, c'est qu'il fallait détruire.

Ce cinéma, qui restitue à l'élan son rôle purificateur, fait du vif une carte et l'embrouille à loisir. C'est pourquoi les solutions ne sont pas immédiates, et laissent présager encore des explosions.

Quant à Hitchcock, il avait tout prévu : dans *Under Capricorn* (1949), il restituait avec une précision bressonienne toute la symbolique sexuelle des gestes entrevus. Mieux encore que dans *The Wrong Man* (1956), où cependant il faisait déjà de ses personnages des objets de vertige, les caressant parfois pour mieux les violenter. Occupé à dénoncer la faute chez les autres, il atteignait avec *Spellbound* (1945) la panique sexuelle de l'Amérique entière. Avec son dernier film *Marnie* (1964), c'est à cela qu'il revient, racontant une fois de plus et avec plus de force encore l'histoire d'une libération sexuelle. Car Marnie, c'est un peu, à la fois, le désir de l'Amérique et sa culpabilité devant ce même désir. Où sont entrevus les problèmes et leur destruction imminente, nécessaire enfin, puisque suffisante à les résoudre de manière définitive. Avec ce film étrange sur des rapports coupables, Hitchcock met en présence tous les pions de son jeu, d'où vient qu'il soit si aveuglant, comme toute lumière.

LA FOLIE DES SIGNES : FULLER

The Baron of Arizona (1949) était déjà l'histoire d'un homme dont la volonté brisait tous les obstacles. De même *Steel Helmet* (1950), *Fixed Bayonets* (1951) étant l'inverse. Avec *House of Bamboo* (1955), on pénétrait ouvertement dans ce royaume de la folie, où s'inversent les signes et jouent les coups du sort. L'acte n'a de sens que par rapport à celui qui l'exerce, et par rapport à l'autre vers lequel il est exercé, par lequel seul il peut être compris. Toutes les violences sont signes de tendresse, voire même d'amour dans cet univers sans cesse en mouvement. Et ce mouvement est régi par un code, qui n'est compris que de ceux qui l'exercent, s'imaginant faire de leur désordre un ordre permanent. Avec *Shock Corridor* (1963), les signes déjà perdent leur sens, et les personnages ne peuvent se rejoindre : c'est la solitude complète, qui annonce le drame : comme avant la fin d'un monde.

Si les metteurs en scène dont nous venons de parler ont un peu contribué à la fin de tout un cinéma, la destruction vint aussi d'autre part : un peu maladroitement peut-être, mais sûrement, les films de John Huston et ceux de Richard Brooks ont contribué à mettre au point une esthétique de la destruction qui n'avait pas la force de celle qu'en musique instaurèrent Charles Mingus et Bob Dylan, mais qui fut efficace. Il s'agissait de redéfinir, en même temps que l'art, les notions du beau et du laid, qu'avaient complètement perdues les Etats-Unis. Trois jeunes metteurs en scène allaient se charger de reprendre le cinéma depuis son origine pour en faire autre chose : Stanley Kubrick, Blake Edwards et Jerry Lewis.

VERS DE NOUVEAUX RIVAGES : KUBRICK

Même dans ses premiers films qui n'étaient pas très bons, on sentait ce désir d'emmener le spectateur vers d'étranges contrées, qu'il voulait découvrir : d'abord avec *Paths of Glory* (1958) qui, malgré un style très lourd, réussissait à rendre une impression de malaise, toujours entretenue. Il y a chez Kubrick toujours le pressentiment d'un accident terrible (il aura le prolongement que l'on sait avec *Strangelove*), et le désir de fuir vers des terres sauvages. Avec *Lolita* (1962), cette Amérique finissait mal, incapable qu'elle était de définir tout simplement la nature de ses désirs sexuels. Après tous ces présages de catastrophes et de guerres, on apprend que Kubrick envisage de faire un film sur la vie extra-terrestre.

VERS DE NOUVEAUX RYTHMES : EDWARDS

Il ne cherche pas à fuir l'Amérique et travaille pour elle. Après avoir bien commencé, tout en ratant son film, avec *Mister Cory* (1957), dans un humour terrible, il continue encore mieux en réussissant à merveille un *Breakfast at Tiffany's*, où il déploie une tendresse qui ne lui est pas coutumière. Mais après un essai dans le tragique (*Experiment in Terror*, 1962), il finit par trouver sa formule : il revient à cet humour méchant qu'il affectionne toujours, et après *Pink Panther* (1963) réussit encore mieux le second, *A Shot in the Dark* (1964). De plus en plus abstrait, et surprenant le spectateur par sa vitesse, il fait de son film une recherche de rythmes compliqués, qui témoignent plus que tous autres des sursauts de l'Amérique. Il semble que *The Great Race* qu'il est en train de faire nous mène encore plus loin, les personnages cessant complètement d'exister pour s'animer dans leurs dessins, reculant finalement devant leur propre mort.

VERS UNE NOUVELLE AMÉRIQUE : LEWIS

C'est lui qui mène la barque. Il est le seul à retrouver le cinéma, et à le recommencer pour son compte. S'il dit lui-même qu'il a « avec l'humanité entière une liaison amoureuse », il faut le croire à la lettre. Car il a entrepris avec ses films de redonner un sens aux gestes quotidiens, qui en Amérique ne signifient plus rien. Si l'on a l'impression qu'à certains moments il perd contrôle de son corps, c'est pour ensuite le retrouver encore plus parfaitement, comme avant lui Losey (dans *Lawless*) et bien sûr McCarey. Cherchant à redéfinir toutes les valeurs admises, c'est de l'envers qu'il les réexplore pour mieux ensuite les retourner.

Et avec son dernier film, *The Patsy* (1964), il pousse encore plus loin l'expérience : faisant de celui-ci un peu son discours de la méthode, il remonte aux sources du cinéma qu'il redécouvre lui-même, et y rend en passant un hommage à Chaplin.

Si, à la fin du film, il tombe d'un balcon, c'est pour ensuite nous en montrer l'envers : tout un échafaudage l'empêche de tomber. D'ailleurs, il est Jerry Lewis, le héros de l'histoire, et, comme tel, il ne peut pas mourir : en quittant son public, il lui laisse découvrir sa caméra, le studio où il tourne, prouvant qu'il reviendra. — J.-L. N.

1

3

2



le cahier critique

1 HOWARD HAWKS :
« Man's Favorite Sport ? »
Paula Prentiss, Rock Hudson
et Maria Perschy.

2 RAOUL WALSH :
« A Distant Trumpet ».

3 MICHEL BRAULT et PIERRE PERRAULT :
« Pour la suite du monde »,
qui inaugure une rubrique où certains films déjà critiqués seront reconsidérés selon une nouvelle perspective.

D'un sport l'autre

Ou comme quoi il est nécessaire et sans doute suffisant de connaître la glorieuse incertitude des femmes et d'apprendre à s'en faire.

MAN'S FAVORITE SPORT ? (LE SPORT FAVORI DE L'HOMME), film américain en technicolor de HOWARD HAWKS. *Scénario :* John Fenton Murray et Steve McNeil, d'après "The Girl Who Almost Got Away" de Pat Frank. *Images :* Russell Harlan. *Décors :* Robert Priestley. *Costumes :* Edith Head. *Montage :* Stuart Gilmore. *Musique :* Henry Mancini. *Interprétation :* Rock Hudson, Paula Prentiss, Maria Perschy, Charlene Holt, John McGiver, Roscoe Karns, Forrest Lewis, Regis Toomey, Norman Alden, Don Allen. *Production :* Howard Hawks et Paul Helmick, 1964. *Distribution :* Universal.

Hatari!, c'était le monde clos et robinsonnier de l'aventure, mais ouvert sur cette aventure même, vécue dans un merveilleux équilibre entre la civilisation et la sauvagerie, entre les différentes chasses, spirituelles ou pas. C'était une grande leçon de choses et d'êtres — bref : de bonheur.

Man's Favorite Sport?, au départ, c'est le contraire. Un refus clos du monde. Fait d'une suite de refus qui s'emboîtent puisque, ce faux sport qu'est déjà en elle-même la pêche, le héros ne l'a jamais pratiqué : il trouve bien suffisant d'avoir écrit tout un livre dessus. Et si les aventures vont de pair (*Hatari!*), les non-aventures aussi : notre homme ne connaît pas plus les femmes que la pêche.

Pourtant, bénéficiant des grâces de l'inconscience, il verra venir à lui le poisson et la femme. Dès lors, nous croyons avoir compris le principe du film. Il est archiclassique (et fut poussé à son point de perfection par le Keaton de *Navigator* et de *College*) : l'inadaptation va être le moteur d'une suradaptation victorieuse. Eh bien ! non. Là comme ailleurs, Hawks se — et nous — déroute : il en reste au premier degré de l'inadaptation. Ce schéma informe jusqu'à la structure intime du film : le gag lui-même y est « négatif ».

Celui de la robe déchirée est le plus révélateur puisqu'il est repris de *Bringing Up Baby* où il fonctionnait « positivement ». Grant et Hepburn dominaient brillamment leur situation d'infériorité et provoquaient par là un rire complice. Ici, le même gag se dilue dans la maladresse nocturne d'Hudson. Nous rions, mais de son ridicule.

En règle générale, les gags ne sont pas amenés, exploités, résolus. Il semble qu'aussitôt ébauchés ils soient abandonnés, ou plus exactement cassés : ils éclatent avant terme ; et la fabuleuse quantité d'énergie dépensée pour assurer leur nombre et leur qualité semble disproportionnée par rapport au résultat. Hawks va même plus loin : dans le cas de l'ascenseur (nous perdons de vue, aussitôt découverte, cette curieuse machine et ses riches possibilités), l'élision même du gag constitue le gag !

Il en est un pourtant qui est classiquement amené (fait, de plus, sur la suradaptation) et dont l'exploitation s'annonce brillante : celui du plâtrage. Mais un second gag stoppe net l'évolution du premier : la découverte d'un deuxième plâtré oblige à déplâtrer Hudson. A noter qu'au premier comme au deuxième stade, l'initiative vient des femmes et ridiculise le héros.

Faut-il voir là un quelconque souci d'austérité, assorti de clins d'yeux du genre : « Voilà ce que je pourrais faire — mais je n'en ferai rien » ? Pour les clins, oui, sûrement ils y sont, mais l'austérité, non. Car ce qu'il s'amuse à perdre d'un côté, Hawks s'amuse non moins à le regagner de l'autre. Et il ne se prive de rien, surtout pas de l'efficacité, et même pas de l'exubérance. S'il rogne sur la logique du gag, il renchérit sur sa gratuité : c'est l'énorme gag de la boîte aux musiques. Un pas de plus et la gratuité vire à l'absurde : c'est l'ours à moto, c'est, inattendu repiquage de *Saratoga Trunk*, la collision de trains. Ces gags sont d'ailleurs faits eux aussi sur la réduction — de l'essentiel à l'indispensable —, et sur la rupture — de ton et de rythme. Tout se passe, toujours, comme si l'énergie dégagée par la fission du gag était le moteur, quasi atomique, de ce film, et c'est de cette énergie que bénéficient les passages du film (soigneusement intercalés entre deux moments de décharge maximum) où Hawks, au contraire, enlise lentement son héros dans le ridicule, semblant s'enliser lui-même... jusqu'au moment où éclate le grotesque.

Mais ce n'est pas nouveau : Hawks prend toujours un autre tournant que celui auquel on l'attend. Il a le génie imprévisible. Il commence par s'installer dans les règles du genre, quel qu'il soit, mais les distorsions infligées au matériau (un tour de vis par-ci, un autre par-là, tantôt en plus, tantôt en moins) font que celui-ci, et le sujet, et le genre tout entier, en sortent renouvelés, réinventés.

Voyons donc maintenant ce qui se passe si, du matériau, nous remontons au sujet. Nous y reconnaissons — une fois de plus — un principe très classique, par rapport auquel le film se définit — une fois de plus — « négativement » : celui de la frustration. Ce principe fonctionne généralement par double niveau. 1° Il est entendu qu'entre les partenaires il ne doit rien « se passer » (la règle du jeu veut que le contact sexuel, posé au départ comme possible, soit retardé jusqu'à ce que les mêmes règles en autorisent la réalisation) mais 2° Retardé veut dire en l'occurrence sous-entendu, dans la mesure où, en fait, les situations laissent le champ libre à toute les suppositions.

Ici, au contraire, Hawks élimine le deuxième niveau et renforce le premier par élimination de la convention : il ne peut effectivement rien se passer. L'absence de contact constitue le sujet même du film.

Mais Hawks, en même temps qu'il « réalise » la frustration, en inverse le sens : le refus venant de l'homme, c'est la femme qui est frustrée. Il réussit par là une deuxième transformation... laquelle nous renvoie à *Bringing Up Baby* qui constitue, par rapport à l'aboutissement de *Man's*, un premier essai : c'est bien Grant qui se refusait à Hepburn, mais nous ne sortions pas des règles et conventions, respectées, du jeu.

Qu'ont de commun ces deux transformations ? Le fait qu'elles constituent l'une et l'autre, par rapport à des situations « distanciées », un retour au premier degré... ce qui constitue une négation du principe même de la comédie. C'est donc au niveau de ce premier degré dans lequel il se cantonne que Hawks devra réussir le tour de force de recréer, par un jeu savant de réductions et d'amplifications, les écarts différentiels qui sont l'indispensable moteur du comique.

Ceci étant, nous pouvons et devons désormais énoncer ainsi le sujet : la dévirilisation de l'homme. Rien d'étonnant si ce film ne peut être approché qu'à coups de négations : c'est une négation qui en constitue le nœud. Rien d'étonnant si Hawks a procédé comme il l'a fait : devant une virilité qui tourne en eau de boudin, le défi qu'il devait relever était de transformer l'eau de en ressort à.

On voit dès lors ce qui rendait *nécessaire* le choix de l'acteur et de son sport.

1° L'acteur. On commence par regretter le cher Cary. Mais Grant aurait *joué*, tandis que Hudson *est* l'impuissant. Il fallait à Hawks, pour son rôle de veau, le veau américain type, et son choix reçoit un surcroît de motivation si l'on songe que celui-ci est aussi un des play-boys chéris du box office et des bobby soxers.

2° La pêche. On se dit d'abord : il aurait fallu un sport plus passionnant. Autre erreur. Car la pêche (qu'on associe un peu partout à une attitude de démission : le pêcheur est celui qui fuit les responsabilités — électorales ou autres) est le « sport » par excellence qui pouvait fournir à Hawks le moyen de lier entre elles différentes formes de non-virilité. C'est également le seul qu'on puisse, aux moindres risques, faire semblant de pratiquer sans en rien connaître. De plus, il se trouve qu'en Amérique la pêche emprunte au Sport ses rites et formulations les plus prestigieux, et Hawks ne se prive pas de jouer de cet attirail « mythique », non plus que du très énorme mais très peu sportif attirail qu'elle met, très concrètement, en jeu.



Rock Hudson d'un somme...

Ici nous découvrons que Hawks aborde son sujet par un remarquable *biais* : celui des *signes extérieurs* de la « sportivité », liés aux signes extérieurs de la virilité et s'il montre avec une telle verve la superfluité, la redondance, le ridicule des premiers, c'est dans la mesure où ils renvoient aux seconds. Et pendant qu'il y est, il les fait même *se confondre*, et précisément dans l'épisode où son héros devient le plus grotesque : celui du pantalon gonflable. Car, attirail, ici, de la « sportivité », le pantalon est aussi, généralement, le signe vestimentaire par excellence de la virilité.

Si maintenant nous prenons un peu de recul, nous voyons bien comment la trame du film correspond à celle de l'Amérique ; un pays que le culte des signes extérieurs (pensons aussi aux S.E. de richesse, de santé, d'intellectualité, etc.) englue dans le cercle vicieux des contresens. Un pays où l'on en arrive à soupçonner de tendances homosexuelles un garçon qui s'intéresse aux activités féminines (la couture, dans *Thé et sympathie*) alors qu'on y tient volontiers pour viril le *balancement* des hanches pourvu qu'il se réfère à celui des porteurs de guns westerniens.

Remarquons du coup que, si l'homosexualité n'est dans ce film qu'un discret filigrane,

il n'en faut pas moins se référer, d'une part aux films où Hawks joue des signes extérieurs de l'homosexualité (déguisements en femmes, embrassades entre hommes) d'autre part à ceux où apparaît la véritable homosexualité (nullement liée, en l'occurrence, à une « féminisation » extérieure) : *The Big Sleep* (le personnage du petit tueur — par ailleurs, premier blouson noir du cinéma) et surtout *Red River*, le seul film de tout le cinéma qui traite à la fois explicitement et heureusement de la chose. Mais, de toutes les clefs pour l'Amérique, *Man's* est la plus précieuse qui nous éclaire sur bien des points. Si, par exemple, nous prenons, en fait de signes extérieurs, ceux de l'érotisme, tels qu'on les célèbre dans « Play Boy » (où, curieux recoupement, l'homosexualité se voit accorder des mentions de plus en plus inquiétantes), la lumière hawksienne rend subitement évident ce que jusqu'alors on pouvait se borner à soupçonner, à savoir qu'on y écrit sur l'amour à peu près dans les conditions où Hudson écrit sur la pêche.

Ce qui nous amène aux femmes. Qu'en dit *Man's?* Beaucoup de choses, mais limitons-nous. Le film nous permet essentiellement de mettre la dernière touche au portrait de l'Américaine chasseuse d'hommes. Admirons au passage sa pittoresque concrétisation dans l'épisode — très S.F. et très P.K. — des femmes-hommes-grenouilles, et passons aux généralités. Nous comprenons


... à l'autre (avec Paula Prentiss)

mieux, désormais, les ressorts profonds de ce thème classique. On nous en avait bien donné les raisons sociologiques ou historiques, mais on avait relativement peu insisté sur sa condition négative : la démission du mâle. En face de celle-ci, la femme tend à récupérer — question d'équilibre compensateur — un peu de cette virilité qu'elle voudrait trouver chez le partenaire, mais qu'elle ne peut manifester que par les signes — tout ce qu'il y a de plus extérieurs — de l'indépendance et de l'autorité. Car elles sont en fait plus transies qu'intransigeantes, ces pauvres amazones, elles n'aspirent qu'à réintégrer une féminité malheureusement sans emploi, et les plus lucides d'entre elles le voient bien, qui disent : « Chez nous, les hommes ne nous laissent pas être des femmes. »

C'est le parfait cercle vicieux. Qui doit être qui ? La délicieuse incertitude qui soustend les relations entre sexes, la voici devenue celle où chacun est du rôle de son propre sexe, et cela va même plus loin, dans ce pays où chacun se fait un devoir de conscience de « mettre en doute », au moins une fois dans sa vie, qui sa virilité, qui sa féminité. On se doit d'en passer par là, sans ça on fait partie des gens qui n'ont pas de « problèmes » : autant dire qu'on n'est rien. « Quand on regarde trop les gens, on finit par se demander à quoi ça sert, c'est inévitable. Quand on regarde un mur, on finit par se poser des questions sur le mur, alors que c'est un mur. On se crée des problèmes inutiles. » (J.-L. Godard - n° 138). En Amérique, la psychanalyse aidant, on en est venu, à force de se regarder le sexe, à se demander à quoi ça peut bien servir.

Mais ne soyons pas méchant. Si l'anti-américanisme est facile, c'est que les Américains font de leurs travers des sujets de films, ce que nous avons soin de ne pas faire. En plus, ils ont — et pas nous — l'immense mérite de la naïveté. Cette naïveté qui sauve toute l'Amérique, intellectuelle ou pas, c'est elle qui sauve, justement, le héros de *Man's*, comme elle sauve, aussi, les amateurs U.S. d'érotisme à la « Play Boy ». Chez nous, au contraire, cet érotisme cérébral s'aggrave de donner dans une « littérature » qu'on cultive dans une surenchère de nièmes degrés : on potasse consciencieusement son Bataille et son Klossowski.

Adorable Amérique. Dans cet Hollywood, dont on pouvait penser qu'il ne ferait pas de vieux Hawks, il s'en trouve encore quelques-uns — sans parler des plus jeunes — qui continuent à œuvrer dans la ligne de ce grand spectacle didactico-mythique qu'est le cinéma américain. A partir de styles, thèmes et genres fortement structurés, dont il s'agit, encore et toujours, d'obtenir (de variations en variations, d'échanges en transfusions) de nouvelles transformations, tous les problèmes (politiques, raciaux, économiques, sexuels...) se sont trouvés abordés, réabordés, cernés. Il faut le redire : l'exemplaire cinéma américain nous fournit le tableau et l'analyse permanente d'un art et d'une civilisation inséparables l'un de l'autre.

Or, c'est à travers la grille américaine que ces problèmes atteignent au général. Nous en revenons à *Man's :* admirons comme le problème est à la fois localisé et totalisé. L'inadéquation des sexes (leur non-communication, dirons-nous, si nous voyons le problème sous son aspect et sa formulation européenne) est le problème d'*une* civilisation, et sans doute par là de *la* civilisation moderne, mais lui est-il essentiel ? Le rire de Hawks aidant, nous pouvons remettre la chose à sa juste place : simple accident de civilisation. En faire un drame ? Voir *Monkey Business :* même le vieillissement, ce n'en n'est pas un, nous y disait Hawks — après Jung. Alors...

Et comme il se doit, comme l'exigent les lois conjuguées du spectacle et de la morale, Hawks a clos son film par la résolution du problème. Car, dans ces cas-là, le happy-end, arbitraire ou non, s'impose. Mais il se trouve justement que tous les grands américains ont su jouer, quand il le fallait, du divorce qui peut s'instaurer entre l'évolution prévisible et vraisemblable des faits, et la plus ou moins grande invraisemblance de leur résolution. Dans le fossé ainsi creusé, ils ménagent la place où loger juste ce qu'il faut d'un légitime pessimisme. C'est même le système que poussait à la limite le *Chapman Report* de Cukor, dont la fin, subitement et sublimement béate (et qui en fit plus d'un se taper à grand rire sur les cuisses au nom de la sociologie) n'était là que comme masque rituel — qu'il fallait savoir découvrir.

Ici, puisque comédie y a, le happy end était doublement nécessaire, et toutes les astuces étaient permises pour l'obtenir. Mais Hawks amène son issue par une suite d'événements qui s'enchaînent logiquement (et météorologiquement), en même temps qu'il la rend suffisamment hénaurme pour qu'on y voit transparaître la petite pointe d'arbitraire et commence à avoir quelque doute sur l'équilibre de l'accord final. Car enfin, il a fallu rien moins que le déchaînement des forces de la nature, suivi d'une ultime perversion du matériel (le matelas transformé en île flottante), et l'isolement sur celui-ci de notre couple, pour qu'enfin le contact se produise. Dès lors, bien des inquiétudes sont permises sur ce qui arrivera lorsque l'île (où chacun sait que le Robinson se dégage, pour un temps, des lois et habitudes sociales) aura regagné le rivage. Quand le héros aura repris pied sur terre, que fera-t-il de sa prise ? Car le poisson peut bien vous tomber dans les bras, il peut même aller de lui-même à la poêle : tout ça c'est bien joli, encore faut-il savoir cuisiner.

Mais ceci est une autre aventure, qui reste à dire, et que peut-être Hawks lui-même nous dira, dans un autre film, suite du précédent, et où, pour peu que le matelas ait abordé un autre continent, où des mœurs particulièrement perverses inverseront les perspectives, nous découvrirons que si l'amazone se fait femme et l'homme, guerrier, le nom de notre sport devient alors repos.

Michel DELAHAYE.

Le grand écart

A DISTANT TRUMPET (LA CHARGE DE LA HUITIÈME BRIGADE), film américain en technicolor et en panavision de RAOUL WALSH. *Scénario :* John Twist, Richard Fielder et Albert Beich, d'après un roman de P. Horgan. *Images :* William Clothier. *Décors :* William L. Kuehl. *Costumes :* Howard Shoup. *Musique :* Max Steiner. *Montage :* David Wages. *Interprétation :* Troy Donahue, Suzanne Pleshette, Diane McBain, James Gregory, William Reynolds, Claude Akins, Kent Smith, Judson Pratt, Bartlett Robinson, Bobby Bare, Larry Ward, Richard X. Slattery, Mary Patton, Russell Johnson, Lane Bradford. *Production :* William H. Wright, 1964. *Distribution :* Warner Bros.

Il convient d'éviter l'attitude, plus proche de l'oraison funèbre de grand luxe que de l'admiration véritable, qui consisterait à parler avec extase, devant ce film, de testament, d'œuvre récapitulative ou de regard de vieux sage, puis à s'en tenir là. Nous connaissons trop d'œuvres séniles et dormitives pour n'avoir pas appris la méfiance à l'égard d'une assimilation inconditionnelle de la vieillesse au génie et le seul constat, chez Walsh, d'un propos qui fut celui des plus grands, Lang, Ford ou Mizoguchi, suffisant peut-être à lui accorder de glorieuses parentés, ne rendrait aucun compte de l'essentiel : ce que son dernier film possède de beautés spécifiques.

L'important étant, nous le savons, de *bien* vieillir, Ford et Walsh pourraient illustrer, justement, les deux façons possibles pour un créateur d'en finir : mourir en scène ou se retirer en coulisses, tomber au combat ou prendre sa retraite. Dans le premier cas, la vitalité, la surabondance, l'allégresse sans entraves, un acharnement à saisir son œuvre à bras-le-corps et à y coller sans répit, John Wayne, par exemple, défiant à la nage sa très cadette Elizabeth Allen dans *Donovan's Reef*. Dans l'autre, le recul progressif, le scepticisme, voire la dérision, le général Quait assumant ses rhumatismes dans *A Distant Trumpet*, et ce dernier mouvement de création, ni le moins beau ni le moins émouvant, avec lequel on prend congé.

Non que soient absentes, de films comme



Troy Donahue est le moins efficace des héros walshiens

The Man Who Shot Liberty Valance ou *Donovan's Reef*, l'inquiétude et la lucidité, sans lesquelles la « magnifique et fière sottise » où Nietzsche voyait la marque des âmes nobles risque de confiner au gâtisme satisfait : mais elles n'en compromettent en rien la liberté ni la plénitude. Si à chaque pas la cassure est possible, le risque de l'envol stoppé net et de la « corne acérée du taureau », ces films ignorent les lents progrès de la corrosion et les délabrements intérieurs. Au contraire, qu'est-ce que *A Distant Trumpet?* L'histoire d'une défaite. Celle d'abord d'un ordre politique justement périmé et d'une armée sans grandeur, à la recherche d'un ennemi qui se refuse à *livrer cette « bataille qui sera la dernière »*, et auquel il suffit de franchir une frontière pour que soient compromis l'avenir du combat et la continuité du film. Défaite donc également d'un récit, complètement dépourvu de la rectitude de parcours qu'il laissait présager, comme gagné à son tour par les faux départs et les piétinements. La construction du film en scènes brèves, inabouties, peu développées ou, lorsqu'elles le sont, singulièrement assourdies en chemin, distribuées selon un ordre qui n'est en rien celui de la progression dramatique, n'y sert même pas à masquer une ligne d'infléchissement profonde. Un western aussi insolite même que *Wagonmaster* développe finalement une ligne opiniâtre, sinueuse certes, nonchalante, tour à tour serrée et détendue, mais qui finit par résorber *un à un tous les épisodes annexes*, à la façon d'un dessin où le trait doit venir chercher les points qu'il lui faut réunir.

A Distant Trumpet semble au contraire entièrement fait de ces scènes dont on dit habituellement qu'elles sont secondaires, accessoires, surajoutées à la nécessité d'un récit, mais devenues ici essentielles, puisqu'il n'y a pas de véritable récit. Conflits ébauchés et faisant long feu, histoire d'amour elliptique, promesses toujours déçues de développement et d'expansion d'une situation, escarmouches et raids tournant court ménagent entre eux un large vide central qui est celui d'une *attente* dont le Fort Delivery apparaît comme le symbole figé, planète froide et sans avenir, espérant en vain que quelque chose se passe. L'irruption du lieutenant Hazard, momentanément efficace, *ne pourra en fin de compte rien* contre l'inertie de ses chefs, le relâchement et l'indiscipline de la garnison et le refus de l'ennemi à se laisser situer, ses efforts subiront tous le climat de déception *qui* semble gagner tous les éléments du film, et qui fait son entraînement intensif n'aboutir qu'à une grotesque cavalcade de soldats enfourchés par des prostituées, son tir au canon ne faire qu'effrayer un vague trafiquant d'alcool. Peu à peu, tout retourne à sa torpeur antérieure et nulle sentinelle ne repérera le général Quait lorsqu'il viendra *installer son* Q.G. sous les murs du fort. Il n'est pas jusqu'à la fameuse bataille tant attendue qui, totalement dépourvue de faste et de grandeur, ne tourne vite au massacre sans *éclat. Les deux vieux stratèges qui* s'observent de part et d'autre de la frontière mexicaine comme ils se répondent et s'attendent d'un bout à l'autre du film, se hâtent d'ailleurs d'y mettre fin (et le cinéaste du même coup).

Il semble donc qu'ici le propos de Walsh ait été un peu celui de Flaubert qui s'acharnait à trouver dans « Madame Bovary » une certaine couleur (mais cette femme d'officier, déjà, isolée dans un fort, étrangère à son mari et attendant comme un risque et un danger la moindre distraction...) : donner à son film celle, ocre et terne, des cascades boueuses où il inscrit l'une des plus belles *scènes de son œuvre*, lui faire rendre tout entier la sonorité ingrate qui est celle des froissements d'armes, des fardeaux dérisoires et des visages décapés d'un peuple cheminant *vers quelque hypothétique* lieu de repos.

Il importe enfin de ne pas multiplier les ambiguïtés à l'égard du message d'un tel film, très dur pour l'Amérique et son armée, nettement pro-Indien, mais assez fort pour négliger l'attendrissement et le paternalisme. Le regard froid que Walsh pose sur Troy Donahue marquant au fer un pauvre bougre qui s'est affolé aussi bien que sur les atrocités commises par les Indiens n'a rien de commun avec les coups de barre habiles et les dosages prudents d'un film comme *The Cardinal*, exemple de fausse objectivité plus déplaisante que certains aveuglements et *partis pris*. La distance à laquelle Lang et Mizoguchi, Walsh aujourd'hui, relèguent les créatures qu'ils laissent se débattre sous leurs yeux n'est en rien celle d'une indifférence à *toute morale. Tous les grands films* prouvent et démontrent. Leur froideur et l'apparent détachement du cinéaste, cette moquerie du sens même qu'il leur donne ne sont indifférence qu'à *l'égard d'une morale* dont il est maître et seul libre de la soumettre à son tour au jugement. — Jean NARBONI.

Ballet sans musique, sans personne, sans rien

A HARD DAY'S NIGHT (QUATRE GARÇONS DANS LE VENT), film anglais de RICHARD LESTER. *Scénario :* Alun Owen. *Images :* Gilbert Taylor. *Costumes :* Julie Harris et Dougie Millings. *Musique :* George Martin, John Lennon et Paul McCartney. *Montage :* John Jympson. *Interprétation :* John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Wilfrid Brambell, Norman Rossington, Victor Spinetti, John Junkin, Deryck Guyler, Anna Quayle, Wenneth Haig, Richard Vernon, Eddie Malin, Robin Ray, Lionel Blair, Alison Seebohm, Marianne Stone, Pattie Boyd, Derek Nimmo. *Production :* Walter Shenson, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

Le problème, n'est-ce pas, c'est d'être *dans* le vent. Ainsi cette vieille dame qui écrit dans la presse catholique, ainsi ce monsieur âgé qui démolit à longueur d'année les films « nouvelle vague » dans un quotidien... Ils ont vu le film des Beatles et ils ont aimé. En transes qu'ils étaient, comme les tinagères à socquettes de Carnegie Hall, comme les yéyés à Coquatrix. En transes ! Et, leurs articles, ils les ont écrits sous le coup de l'émotion. Le vieux monsieur a cité Marx (ou les Marx, il a philosophé, quoi !) et la vieille dame *Hellzapopin* et Mac Sennett. *Pourquoi pas Benchley tant qu'elle y était ?* Il est vrai que l'échotière en question ne connaît sûrement pas, elle qui s'obstine à écrire Beatles avec deux t. Dix contre un que jamais elle n'a *fourré son nez dans* S.L.C. Mais, le problème, n'est-ce pas...

D'autres parlent de cauchemar. N'exagérons rien : un mauvais rêve tout au plus. Et un mauvais film. Un film de commande, j'espère. Bâclé pour faire naturel, fouillis pour faire vivant, indigent pour faire jeune. Un film sur mesure pour cinéma permanent : rien ne raccorde avec rien, un plan pousse l'autre, voilà tout. Il paraît qu'il y a des spectacles de ce genre au Japon. Les gens entrent dans la salle quand bon leur semble et en sortent non pas quand la pièce est terminée mais quand a sonné pour eux l'heure du poisson cru et du gobelet de saké. *Un théâtre où l'on ne fait que passer* le temps de saluer ses héros et ses dieux.



Quatre moins un : Paul, George, John. Ringo (hors cadre) regarde...

Les Beatles sont, eux *aussi, des héros* et des dieux. Les héros et les dieux d'une Europe de plus en plus petite qui tente de plus en plus désespérément de se faire aussi grosse que le bœuf américain. Les Beatles sont nés à Liverpool. Ils auraient pu naître à Carpentras, à Vannes ou à Roubaix. Quelle ville d'Europe ne compte pas au moins quatre fils de famille un peu gouapes et boutonneux capables de singer Elvis Presley ? Ringo Starr, George Harrison, John Lennon et Paul McCartney sont quatre braves petits gars parfaitement insignifiants. Ils grattent leurs guitares, battent leur batterie et fredonnent « From me to you », « *Thank you girl* » et « *Please*, please me » avec fadeur et gentillesse. De bons petits scouts, je vous dis. Aussi guimauves que les blousons rose tyrien du sirupeux *West Side Story*. Pour *justifier ses émoluments*, Richard Lester aurait pu se contenter de les filmer comme naguère Jean Delannoy filma Tino Rossi, ou Marcel Carné Gilbert Bécaud. C'est si facile de faire du sur-mesure pour un chanteur. Il suffit d'écrire une belle histoire d'amour, une belle histoire avec des tas de temps morts, de temps morts que l'on meuble avec de gros plans du chanteur chantant. Richard Lester a visé plus haut. Il a décidé de faire moderne. D'être dans le vent, quoi ! Il a fait fi de la couleur (démodée, la couleur ! tout juste bon pour un Gene Kelly !), il a décidé de planter sa caméra dans les rues (cinéma-vérité pas *mort* !), il a décidé de montrer les Beatles en liberté (on songe à Flaherty et à Nanouk !), il a décidé de faire le fou.

Les bons jeunes gens précédemment cités ont décidé, eux, de surmonter leurs insignifiantes petites personnes de perruques de comiques troupiers. C'est drôle, non ? L'un des quatre petits bonshommes a le nez long. Gros plan sur le nez ! Etc., etc. Plus : quelques accélérés, des ruées de fans, un faire-valoir déguisé en paysan gallois qui rappelle (en moins drôle) les papas provinciaux du temps où Christian-Jaque réalisait *Les Dégourdis de la* 11e, des collégiennes anglaises (donc sans grâce), la musiquette de Paul McCartney...

Un film d'une tristesse rare. Un film dont on pourrait ne pas parler si ce n'est pour dénoncer l'escroquerie d'une presse qui, par peur de manquer le coche, veut faire des quatre bons garçons de Liverpool les héritiers des Marx Brothers. A coup de non-sense, les Marx remettaient à chaque seconde le monde en question. Les Beatles ne sont pas révoltés pour un sou, ils ne remettent rien en question. Absolument rien. Mieux : il n'y a pas de Beatles. Simplement quatre petits bourgeois anglais qui font les fous durant une heure trente. Un spectacle navrant. « Un reportage farfelu et merveilleusement drôle sur trente-six heures de la vie des Beatles » (*sic*) — comme écrit la dame âgée de la presse catholique. Mais la vieille dame est « dans le vent ». Et vous ? — Rémo FORLANI.

Fini de pleurer

C'est très directement la démarche même du film que livre l'ouverture : course folle des Beatles avec, pour fond sonore, l'entrain plaintivement saccadé de « A hard day's night ». Simultanément, images et son établiront une ambiance déjà presque entièrement créée par les premiers plans. La précipitation et son cortège de drôleries ne peut aller sans nostalgie. Pourquoi ces garçons désopilants et moroses ont un public où les veuves, constate Rouch, n'ont que quinze ans.

Donnant à son film l'allure d'un reportage sur une tournée très traditionnelle, hardiment rompu par quelques digressions, Richard Lester adopte une démarche singulièrement moderne qui se tient apparemment à son sujet pour éclairer indirectement tout un contexte ; regard porté sur le mythe (jouant puis déjouant le jeu) mais qui entend scruter bien plutôt la foule anonyme du music-hall et de la salle de cinéma, qui, au spectacle de la vérité de ses idoles, se voit révéler la sienne. D'une certaine manière, un tel film est neutre. Dont il tient sa force. Attendant que nous venions l'habiter, il n'est que ce que nous le ferons. C'est tout l'art de Lester d'être ainsi parvenu à le réaliser « en creux ».

Sa structure est de ce fait étonnamment libre : pliée à un sujet qui ne cesse de se mouvoir, d'osciller entre les acteurs et leur public, entre la mécanique d'un groupement très consciencieusement rodé et la liberté résolument accordée à ses éléments, entre la horde de fillettes admiratives et quelques adultes rebelles ou très tardivement convertis. C'est aussi dans un entre-deux, quant à l'âge et quant au sexe (cf., outre l'apparence physique, les chœurs de « Tell me why » et les jodles de « I should have known better ») qu'évoluent les Beatles. En s'adaptant à cette oscillation par un laisser-aller dominé, le film acquiert un charme qui tient à l'improvisation très savamment ménagée au sein de la convention. Il y trouve aussi un sens.

Il faut en effet attendre la première bifur-



Ringo au grand magasin "A Hard Day's Night"

cation pour que le film prenne son véritable visage. Les acteurs nous sont montrés d'hélicoptère batifolant sur un terrain moins vague qu'il y paraît puisque véritable plaque tournante du film. Du divertissement n'est montrée que la contrefaçon, car la distance revêt les ébats (joyeux ?) d'une allure dérisoire. La bande sonore offre alors un « Can't buy me love » qui accepte franchement de n'être, lui aussi, que la contrefaçon de l'épanchement originel qu'est le jazz. On admire alors ce mimétisme qui se sait tel et dénonce celui d'un âge (moins avancé que celui des Beatles, partant moins lucide) qui se dissimule volontiers derrière le vacarme et le martèlement résigné de la scansion.

Puis réapparaît la monotonie des répétitions bientôt rompue par un vagabondage de Ringo (qui tend vers le mutisme comme pour mieux acérer les traits qu'il s'entend finalement à décocher) qui fait signe vers la solitude et le jeu dont est empreinte la représentation (dans la vie comme sur scène). Mais sur scène, tandis que la mélancolie des voix dit le temps déjà passé (« I should have known better »), que la mélodie languit entre la plainte et le sirupeux, entre le bonheur et l'amer, les cris des jeunes spectatrices consonnent avec celui étudié à l'intention de Tuesday Weld par le McCarey de *Rally 'Round the Flag Boys !* ; alors le rêve renvoie à la veille (ou l'inverse) et le film s'emplit (comme malgré lui) de petits matins enfumés, de scotch renversé et de filles froissées (avec d'autant plus de force qu'il n'en est pas montré).

Claude Ollier signale (« L'âge angélique », *Lettres françaises,* n° 1048) bien d'autres raisons de prendre très au sérieux ce burlesque dont les *Cahiers* s'empressèrent de faire leur chouchou, fors l'ami Rémo. — Jacques BONTEMPS.

Diaphragme à quatre

OS CAFAJESTES (LA PLAGE DU DÉSIR), film brésilien de RUY GUERRA. *Scénario :* Miguel Torres, Ruy Guerra. *Images :* Tony Rabattoni. *Musique :* Luiz Bonfa. *Montage :* Nela Melli. *Interprétation :* Jece Valadao, Daniel Filho, Norma Benguel, Lucy Carvalho, Glance Rocha. *Production :* Magnus Film, 1962. *Distribution :* Solar.

Os Cafajestes nous trouble autant par ses promesses, et par les intentions multiples dont il regorge, que par la stupéfiante réalité de ses images. Pour une fois, il n'est pas vain de saluer un scénario qui contient le mobile et la force première du film, car l'exécution cinématographique, provocante et parcellaire jongle avec cette masse, la fragmente et digresse à loisir. Raconter l'histoire apparaît dans ces conditions comme un devoir. A vrai dire, Luc Moullet l'avait déjà fait (*Cahiers* n° 135), mais d'une manière sciemment inexacte. Voici un résumé aussi faux, mais d'un autre faux.

Jandir est un dur. Avant même le générique, il s'offre un couché gratis avec une putain et, en guise de remerciement, il renvoie la pauvre fille en pleine nuit, en lui faisant croire que le jour se lève. Générique. Jandir est un dur qui en a bavé, qui a crevé de faim. Ce n'est pas le snob qui se comporte en bidoniste glandeur. Physiquement, il ressemble à un Michel Subor carioca. Il a pour copain un garçon hâbleur et veule, prototype du bourgeois qui « tourne mal » mais qui pourrait sans peine mener une vie différente, baptisé Vava (il aime bien photographier les filles à poil). Justement, les deux lascars se proposent de tendre un piège à une amie, Léda, maîtresse d'un oncle richissime et par conséquent vulnérable. Il s'agit de photographier Léda entièrement nue, et de la faire chanter en menaçant de livrer les épreuves au tonton



Norma Benguel et Jece Valadao dans "Os Cafajestes"

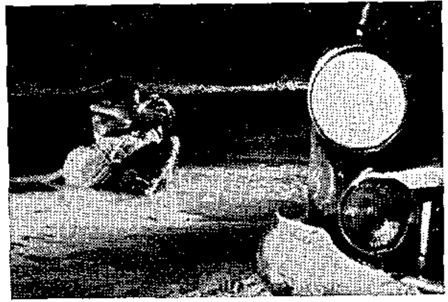
fortuné. Jandir emmène Léda sur une plage déserte, aux environs de Rio — Vava caché dans la malle arrière de la voiture. Sous des prétextes divers (soleil, sable chaud, mer verte, désir...), il incite la fille à se déshabiller. Ici, je renvoie le lecteur à l'excellente description fournie par Moullet. En soulignant toutefois l'admirable trouvaille dialectique de la course du sujet derrière la voiture, immédiatement suivie de la ronde automobile autour du sujet fixe. Cette séquence extraordinaire, bravant toutes les censures, et d'une atrocité grandiose en raison de sa durée, devrait inspirer le respect aux pseudo-sadistes du cinéma et aux photographes, toujours à court d'idées.

La chose accomplie, on fume la sèche de la paix. Léda explique alors que l'abject complot était inutile : tonton l'a déjà plaquée. Mais elle propose une remplaçante de qualité, la propre fille de l'oncle, Wilma. Marché conclu, quoique Vava, amoureux transi de sa cousine Wilma, fasse grise mine. L'hypocrite Léda ramène sa victime dans le traquenard masculin et, malgré l'opposition du photographe, la jeune femme est déshabillée de force par Jandir. Le soleil se couche avant qu'une photo ait été prise. Furieux, Jandir veut obliger Vava à violer sa cousine. L'autre refuse, et Wilma (qui n'aurait pas détesté l'outrage) exhale tout son mépris envers le soupirant respectueux. En définitive, Jandir et Wilma font l'amour sous les yeux des deux autres. A cet instant, la nuit devient si obscure qu'on obtient un fondu au noir. Que s'est-il passé ? Au matin, Wilma décide d'épouser le cousin Vava, tandis que Jandir reconduit

Léda. Il est aussi fauché que la veille et, faute d'essence, il abandonne sa voiture quelque part sur la route. Fin.

Si la France n'était pas si gauloise, c'est-à-dire tellement pudibonde, un tel film aurait bénéficié d'une sortie sur les Champs-Elysées, en version originale. La projection est évidemment meilleure au Midi-Minuit, mais l'audience plus limitée. Il ne faut pas prendre *La Plage du désir* à la rigolade. Durant tout le mois de septembre, deux films importants et prometteurs sont sortis à Paris : *A Hard Day's Night*, avec les Beatles, et celui de Ruy Guerra. Le reste n'était que littérature, bonne ou mauvaise. Par ailleurs, Doniol-Valcroze a exprimé ici même son admiration pour le nouveau Guerra, *Os Fuzis*. C'est un auteur véritable qui entre chez nous par la petite porte.

Ruy Guerra est visiblement influencé par la Nouvelle Vague italo-française, et il croit un peu trop aux vertus du coq-à-l'âne, des temps morts, du plan-séquence, de la photo crasseuse, etc. En outre, il prouve sa culture en multipliant les clins d'yeux et les citations (ma préférée : la voiture lancée dans les vagues, comme par une nouvelle *Ruby Gentry*). En revanche, cette ambition se montre payante deux fois sur trois. Le goût de la dédramatisation aboutit à une économie de moyens étonnante dans un film où le spectaculaire et l'impudeur semblent régner (ainsi, lorsque Wilma entre dans l'océan avec l'intention de se noyer, personne ne bronche ; la vérité n'éclate que lorsque Jandir la sauve, sans prononcer un mot). Les effets dramatiques avortent les uns après les autres (ivresse de la drogue, roulette russe, voiture jetée à l'eau, bagarres, etc.), à l'imitation du jeune cinéma. Guerra filme avec délices les passages à vide, les moments d'incertitude, les petits gestes, et peu à peu se dessine



Jece Valadao et Lucy Carvalho. Daniel Filho hors cadre.

le portrait de ces êtres effrayés par la vie, rejetés par la société, qui se droguent du matin au soir et cherchent des combines pour fuir un univers embué de cafard, irréel, où le crime et le jeu se confondraient aisément. Cela très sincère, au-delà d'une noirceur à la mode, au-delà du romantisme. La scène de l'orchidée, poussant jusqu'à l'absurde une vague boutade, exprime à merveille ce funambulisme tragique des personnages. Mais rare est l'emphase, à l'exception d'un dialogue entre Jandir et Léda, vers la fin. Derrière sa violence tapageuse, le propos du film évoque plutôt les agencements elliptiques du scénario. Un seul exemple pour conclure : tous ses vêtements lacérés, au moment du « viol », Wilma se retrouve, trente secondes plus tard, avec une robe neuve sur le dos. Erreur de la script ? Non, mais il faut se souvenir que, dans l'après-midi, Jandir avait distraitement, et sans qu'on y prenne garde, volé la robe d'un mannequin, occupé à poser dans un terrain vague... Cette finesse dans l'art de gommer les détails secondaires annonce un auteur plus subtil que l'apparence ne le donne à croire. — Michel MARDORE.

Les tables tournantes

POUR LA SUITE DU MONDE (*cf.* générique n° 146, p. 11).

La querelle Méliès-Lumière, beau sujet pour la future Académie du Cinématographe, ne nous empêche plus de dormir. Le jour où la prédilection pour l'actualité, chez Méliès, et le fantastique du réalisme, chez Lumière, imposèrent de part et d'autre leurs évidences, la fausse alternative entre les deux options reçut le coup de grâce. Aussi bien ne s'étonnera-t-on pas, j'espère, de voir une opinion sur le plus cinéma-vérité des films soutenue par une référence au plus fallacieux, *Judex*. Après tout, Franju harmonise fort bien la saisie sur le vif et le goût du merveilleux. Où finit la reconstruction d'époque, où commence la capture de l'instant ? Le propos de *Pour la suite du monde* offre une égale ambiguïté. Entre le Français et le Canadien, réapparaît en vedette l'irritant débat sur la fonction du cinéma.

En premier lieu, prendre la vie sur le fait. D'accord, la Nouvelle Vague ne désirait pas autre chose. Foin des costumes, du théâtre, des postiches : le cinéma doit se conjuguer au présent, disait-on. Ce n'était pas seulement une attitude inspirée par les minceurs budgétaires. Chez la plupart, il s'agissait d'une inclination profonde, quelque chose comme un parti pris d'école. Mais le temps passe. Considérés avec recul, les films ultra-contemporains se transforment à leur tour en témoignage daté, grimé, costumé, composé. Avec le vertige de l'éloignement, saura-t-on bientôt lequel était tourné « in vivo », et lequel avait pris ses distances ? D'ailleurs, il n'est pas nécessaire de courir le *péplum* pour tomber dans le tableau de genre. Quelques années, quelques mois, voire quelques semaines, entre l'événement réel et son évocation cinématographique, suffisent pour créer la distance. Nul n'ignore que le plus « actuel » des films ne se trouve pas à l'abri d'une momification. L'écran et la célèbre flèche de Zénon possèdent en commun de n'imiter le mouvement que pour mieux fixer l'immobile.

Dès lors, le cinéma constituerait la plus effrayante tromperie. On a souvent comparé la pellicule à des bandelettes. Celles-ci à peine enroulées, la mort devrait s'emparer de l'image qu'embaume la caméra. Univers figé, planète sans soleil, voués à la décomposition. Clouzot, René Clair, Tati, et beaucoup d'autres, sont persuadés que le cinéma ne vaut pas mieux. Cette idée, infiniment plus répandue qu'on ne l'imagine, faisait encore tache il y a quelques mois sous la plume de Pierre Marcabru, dans un article de « Arts » intitulé « Comme les femmes, les films ne peuvent pas cacher leur âge ». Sans démêler pour qui ce titre était le plus injurieux, des femmes ou du cinéma, le lecteur retenait l'essentiel de la prophétie, énoncée l'âme tranquille : « La littérature, la peinture, la musique, passent le cap. Comme nous, le cinéma casse sa pipe... On sait qu'il ne nous survivra pas. Chaque génération meurt avec ses films. » A l'heure où tous les Van Gogh noircissent, et où les romans deviennent illisibles à 99 %, l'affirmation ne manque pas d'audace. Croyant condamner l'irrémédiable empreinte des apparences, Marcabru dit : « Chaque visage a pour destin d'être masque, et masque de carnaval », comme s'il prouvait ainsi la mort des films. Voilà une réaction d'enfant, et je ne plaisante en aucune façon. Je me souviens que, étant gosse, mes premiers contacts avec les films anciens (surtout les muets, Charlot compris) m'avaient terrorisé. D'une manière fort explicite, ils mettaient sous mes yeux les signes de la mort. Le comportement des comédiens, leurs maquillages, les costumes, les décors, tout reflétait un monde étrange, absurde, disparu. Un cadavre. La plus désopilante comédie n'aurait pas chassé le malaise. Les enfants détestent les *différences*. Et comme les adultes gardent le même sentiment, on comprend le cynisme de certains, qui n'hésitent pas à coiffer selon la dernière mode 1964 l'héroïne dont l'aventure se situe vingt ans plus tôt... C'est pourquoi il est impossible d'entreprendre une véritable *reconstitution* du passé (l'image d'un *autre* univers serait intolérable pour ceux qui chantent l'éternité du cœur humain, et autres fadaises), tant du côté des auteurs que du côté du public. Et pourtant ce réflexe animal, puéril, qui assimile Picasso et les peintures rupestres à des graffitis, ne devrait pas être observé chez un amateur de cinéma. On a vu, hélas, combien il s'y trouve à l'aise. Les créateurs eux-mêmes n'y échappent pas.

L'humilité, la bassesse du matériau, fortifient la grandeur du cinéma. Les rides, les marques de vieillesse que nos bénévoles fossoyeurs détectent avec masochisme, constituent la plus sûre garantie de la pérennité de cet art. Il est superflu d'opposer Bresson à ses confrères, en affirmant qu'il enlève les oripeaux et déshabille les passions (encore l'« éternité » !). D'abord parce que les films bressoniens « vieillissent » comme les autres et ne trompent guère sur leur âge (revoyez *Les Dames*, *Le Curé*, ou *Le Condamné à mort*...), ensuite parce que les « grimaces » filmées par les non-bressoniens *sont* la matière du cinéma au même titre que les anti-grimaces filmées par Robert Bresson. A cause des robes, des coiffures, des chapeaux, certains films de Becker sont invisibles aujourd'hui. Qu'importe, si dans un siècle, le temps égalisant les choses, le spectateur ne perçoit plus la différence entre 1914 et 1944 ? Etant donné la pagaille qui règne dans les cinémathèques, il est probable que l'historien du IIIe Millénaire se perdra dans les bobines. Il attribuera en toute candeur certaines images de Franju à Feuillade, et réciproquement. J'exagère à peine. Une telle confusion n'est-elle pas plus merveilleuse que tous les enterrements ? N'avons-nous pas des preuves réjouissantes (quoique blâmables) de cette éventualité dans certains films sur les deux guerres mondiales, où des images truquées (la danse d'Hitler à Montoire), et mieux encore, des images mises en scène longtemps après l'événement (dans *Les Longues Années*), sont données pour authentiques, et entreront ainsi dans l'Histoire majuscule ? Contemplés de loin, les films se ressemblent, car ils portent la vie. Henri Langlois le sait, qui ouvre les bras du matin au soir : « Je prends tout. On ne sait pas ce qui compte vraiment. »

Il ne faut pas se lasser de répéter que le cinéma n'est pas la mort. Au contraire, chaque film est une résurrection, infinie. Plus personne, à l'exception des naïfs, ne songe à rivaliser avec la peinture ou la musique en photographiant au vingt-quatrième de seconde ce qui restera toujours un *modèle*, une *nature*, et rien de plus. Mais en revanche n'importe quoi, même le plus ridicule, le plus désuet des plans, *contient* une parcelle de vie. La Duse est impayable au milieu de ses téléphones blancs ? Très bien. Comment se comportera la comédienne qui jouera le rôle de la Duse l'an prochain, si un film est tiré de sa vie ? Tout recom-

mencera, comme sur les étiquettes de Dubonnet où le dessin est répété indéfiniment. Franju, avec *Judex*, n'a pas agi d'une autre manière. Il a pris l'œuvre de Feuillade, et pièce à pièce l'a refaçonnée, jusqu'à l'instant où il fut assuré non seulement du décalque, mais aussi de la résurrection. A travers une anecdote, un divertissement, toute l'année 1917 revit dans ce nouveau *Judex*, avec un pourcentage de *coïncidence* fort troublant.
A priori, un tel résultat paraît incompatible avec notre conception (discutable) du temps. En principe, jamais ne revient ce qui a été. Tout ce que nous pouvons espérer, c'est une imitation approximative, dont le temps viendra recouvrir les divergences aux yeux du spectateur futur, selon un processus déjà évoqué. Le système le plus classique recourt au « tableau de genre ». C'est le plus figé, le plus dangereux, et cependant un esprit minutieux réussit à en tirer une vision admirable (Visconti dans *Senso*, par exemple). Cette méthode qui hésite entre le musée Grévin et l'école des Chartes suscite la méfiance des jeunes. Quand on sait la fragilité des films tour-


Alexis et Leopold Tremblay
"Pour la suite du monde"

nés au présent, qui adoptent très vite la patine des ancêtres, on répugne à tenter un trompe-l'œil où les craquelures seraient inscrites dès le jour du vernissage. Reste alors de conjuguer le passé au présent, de faire comme si tout n'était pas joué d'avance. Cela produit quelquefois des effets extraordinaires. Rossellini est doué pour ce genre de choses. Dans les *Fioretti*, on trouve des minutes vertigineuses, bouleversantes, où l'on est *sûr* (et vingt visions n'altèrent pas ce sentiment) que l'auteur a frôlé la réalité de l'instant tel qu'il fut. La tentation du procédé tient dans la facilité du « modernisme ». Il suffit d'introduire le familier de notre quotidien dans l'action historique pour offrir à bon compte une impression de vie. Là réside le danger, car à trop prêter nos sentiments, nous négligeons la fameuse *différence*, âme de toute reconstitution honnête. Entre parenthèses, c'est un peu la cause de la querelle qui divise les Italiens et les Français sur *Viva l'Italia*. Une troisième voie existe, mais peu encombrée. Celle qu'a choisie Franju. Il ne voulait pas compter sur l'étincelle du hasard, la « grâce » rossellinienne. Si quelqu'un, demain, essaie de montrer Socrate se trempant les pieds dans l'Ilissos, il aura une infime chance (sur quelques milliards) de tomber pile sur une approximation acceptable, assez évocatrice du frémissement de tel matin de l'Attique et de l'humeur du philosophe en train de baigner son orteil. Bref, dans quatre vingt dix-neuf cas sur cent, l'individu qui tente cette gageure se fout du monde. Franju, de toute façon, ne pouvait avancer que par l'intermédiaire d'un élément culturel (soit dit en passant, quel but poursuivent les « péplums » si méprisés ? Incapables, et insoucieux, de reconstituer la vie sociale et les mœurs véritables, ils utilisent le fond culturel de légendes bariolées dont s'est nourrie l'Antiquité, et, par leur forme naïve, ils recréent l'esprit de cette culture). Cette façon détournée, indirecte, de traiter le problème, suppose que la reconstitution « physique » est illusoire. L'auteur n'abordera pas l'époque choisie dans sa réalité matérielle. Il empruntera l'un de ses produits, de ses créations (en l'occurrence un feuilleton populaire très artificiel), et exprimera cette époque grâce au rêve dont elle se berçait.
L'avantage de Franju, c'est qu'il ne travaillait pas sur des tableaux, des mémoires, des gravures, des poèmes, comme les fabricants de « péplums » ou comme Visconti. Le cinéma existait en 1917, et Feuillade était là pour traduire, le premier, les désirs secrets de ses contemporains. Contrairement à ce qu'on imagine, il ne viendrait pas à Franju l'idée de revendiquer l'anecdote de *Judex*, la magie de la narration, quoiqu'il ait modifié le sujet. Non, ces merveilles appartiennent à Feuillade, créateur du mythe. La véritable fierté de Franju, c'est 1917 investissant 1964 : l'alchimie de la réinvention. Aucun rapport avec un lavage de cerveau. Pour *Judex*, il ne s'agissait pas d'arriver vierge, de se mettre naïvement « à la place » de Feuillade, de se déguiser. *Judex* est au contraire un film de laboratoire, cousu lambeau après lambeau par un praticien lucide, et voilà le plus admirable. Le héros des *Yeux sans visage* s'est installé derrière la caméra. Une continuité impressionnante s'établit d'un film à l'autre : on pressent, à l'arrière-plan, la main et le caractère identiques. Il ne suffisait pas, dans *Judex*, de disposer d'accessoires, costumes, décors, scénario, etc., garantis authentiques. Un androïde vit-il, tant que le souffle ne lui a pas été communiqué ? Chaque plan de *Judex*, l'un après l'autre, fut arraché à la nuit, à la mort. Et ce n'est pas là emphase prudhommesque, métaphore facile. Franju disait explicitement : « Les carrioles des forains qui amènent la trapéziste, à la fin, doivent surgir de la nuit comme des fantômes. » Dans ce film où l'idée de la mort et de la résurrection tient une place fondamentale, Franju ne pouvait qu'attacher une importance extrême à la réanimation du banquier Favraux. « C'est la clé du film, me disait-il. Si la réanimation existait scientifiquement, à l'heure actuelle, cela n'aurait plus aucun sens. » Littéralement, Franju avait entrepris de mesmériser le passé. En regard de cette lutte pied à pied, de cet éveil sublime, les symboles intellectuels dont le film est parsemé ont pris le rang naturel de forces inconscientes, comme il sied à toute réalité biologique. Si beaucoup gâchent les reconstitutions en les chargeant de significations modernes (« On a perdu le sens des choses simples », disait à peu près Godard dans *Le Mépris*), *Judex* est pur de cette sorte d'altération. Les dessous et les arrière-pensées du scénario existaient aussi bien en 1917. On n'ajoute ni ne retranche rien. L'androïde touche à la perfection.
Il est évident pour le lecteur attentif (merci), que depuis le début de cet article, je n'ai pas cessé de parler de *Pour la suite du monde* (sur lequel d'ailleurs, l'essentiel était dit dans « La Chasse à l'I. », par Michel Delahaye, *Cahiers* 146). Car le miracle s'impose jusqu'à l'insolence, magnifique et constant : ce que le plus habile de nos chirurgiens-sorciers, Georges Franju, obtenait à la force du poignet en réalisant *Judex*, Michel Brault et Pierre Perrault n'avaient qu'à se baisser pour le ramasser. Une civilisation vieille de quatre siècles, intacte, étalait ses fastes et ses mystères devant eux : il suffisait de presser le bouton de la caméra. N'exagérons rien. Des explorateurs, des ethnographes, peuvent filmer les pygmées d'Afrique, les bushmen d'Australie, les Tristes Tropiques et autres, sans rapporter autre chose qu'un vil « documentaire ». Brault-Perrault ont eu le coup de génie de relancer la pêche au marsouin, et l'humilité de faire battre leur sang, une année durant, au même rythme que celui des habitants de l'Ile-aux-Coudres. Mais cela relève des problèmes de cuisine. Seul vaut le plat sur table. Un délice. Et pourtant une angoisse nous étreint : ont-ils bien capté l'essence des choses ? Le recul de quatre cents ans, certes, permettait aux cinéastes de retenir en premier lieu les *différences*. Quand Brault filme les masques de la mi-carême, les jouets des enfants, aussi frustes qu'au XVI[e] siècle, il envisage l'importance ethnique de son enregistrement. Et il est permis de supposer que, à travers une anecdote, la civilisation tout entière de l'Ile-aux-Coudres est appréhendée. Cela ne nous empêche pas de songer aux 200 minutes sacrifiées pour le montage définitif. Cela rappelle à notre faux souvenir les nombreux instants de cette année entière vécue à l'Ile-aux-Coudres par l'équipe du film, ins-


L'ancien et le nouveau
"Pour la suite du monde"

tants peut-être capitaux, et où la caméra ne tournait pas... Nous sommes voués à une connaissance partielle, approximative, et toute résurrection, aussi détaillée qu'elle soit, même fondée sur le vivant, n'apporte qu'une ombre de vérité. Au lieu de nous lamenter, félicitons-nous du privilège dont bénéficiaient en l'occurrence les Canadiens. Ils savaient à peu près les niveaux d'importance. Dans un film sur la vie contemporaine, ne passons-nous pas à côté de moments cruciaux, qui évoqueraient seuls l'esprit de notre civilisation, et dont nous ne gardons pas la moindre trace ?
« Garder les traces. » L'expression appartient au vocabulaire de l'Ile-aux-Coudres. Avec ces phrases admirables : « La lune croise les êtres et fait pousser les arbres. » ; « On est obligé d'apprendre à vivre en vivant. » ; « Amanché pour turluter. » (pensons aux sous-titres qui agrémenteront plus tard nos films actuels, afin de parvenir à l'entendement de nos successeurs). Les concepts, le langage, les gestes d'une civilisation morte partout ailleurs, vouée à des résistances folkloriques ou à des survivances oppressives, dans les pays les plus réactionnaires, s'étalent ici avec les ingénuités du bon sauvage. Une fois encore, sommes-nous conscients du miracle ? Fabricants de *péplums*, mes amis, essayez de découvrir, entre Ithaque et les Colonnes d'Hercule, l'île enchantée dont le peuple parle encore le grec d'Alcibiade ou le latin de Pétrone... Michel MARDORE.

Planète interdite

LA VIE A L'ENVERS (*cf.* générique n° 158, page 65).

Il y a ceux qui n'aiment pas tellement le film, mais ils le trouvent, au moins, curieux. Il y a ceux qui l'aiment beaucoup, *mais quelque chose semble limiter* leur admiration. Rien ne limite, par contre, les sentiments de ceux qui ne lui en portent aucune : c'est une horreur que ce film, *ils* l'abominent. Ces réactions, elles aussi, contribuent à faire de *La Vie à l'envers* un curieux cas.

Mais voyons comment il se présente. Une *chose frappe* : l'extrême adresse du scénario. D'abord Jessua sait éviter les pièges et les facilités. La moindre des choses, dira-t-on. Entendu, mais c'est déjà ça. Et *il évite aussi* les difficultés inutiles, de celles qui, fût-ce dans la maladresse, font toujours leur petit effet. Encore ça. Mais surtout, la grande idée, c'est de s'attacher à rendre, de la folie, *non un cas*, mais le plus grand dénominateur commun à tous les cas : le retrait hors du monde, lequel se trouve être aussi commun à une *certaine forme de sagesse*.

Le mieux est de tenter une petite description. On peut voir dans le film quatre niveaux, qui sont aussi quatre moments du film et du personnage.

1° Les distances. Le héros prend les siennes là où d'ordinaire on les prend le moins : dans le sérieux de la vie, le travail, le mariage, et il ne cesse d'examiner avec amusement les processus alternés d'enlisement et de dégagement. D'où un remarquable tableautin de mœurs, qui touche d'autant plus que, *côté travail surtout, on* a tendance à s'identifier au personnage. Côté mariage, l'identification se fait plus difficile, car c'est le héros qui littéralement fabrique, dans un jeu pervers de distances et de complaisances calculées, l'appareil de son enlisement.

Charles Denner et Anna Gaylor



2° L'engrenage. De cet enlisement, un autre jeu le *fera sortir, qui se concrétise* surtout dans la très belle partie de « cache-cache ». Méchanceté ? Inconscience ? Ni l'un ni l'autre. Juste un jeu, un peu trop fascinant peut-être, auquel il se livre, comme ça, *pour* voir. Voir ce qui arrive quand on fait bouger les pions, quand on fait durer un petit peu le plaisir ou la douleur, quand on domine. Mais *domine-t-on ce jeu ?* Un vertige vous pousse à le continuer. C'est lui qui bientôt vous mène. On est possédé par quelque chose d'autre. Aliéné.

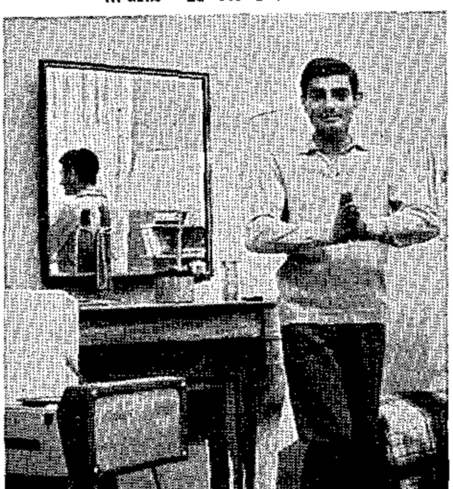
3° La crise. On est maintenant esclave de ce qu'on a si savamment construit. Mais on ne le sait pas : on domine le monde, et on se joue de lui. C'est la rupture. Sa première manifestation est la crise qui survient entre le héros et sa femme à l'issue des *trois jours d'errance (trois jours, pour* elle, mais pas pour lui : il domine *aussi* le temps). Cette rupture, elle la sent, mais croit la voir ailleurs. D'où cet échange de mots (les « je veux vivre ») qui, pour chacun d'eux, ont un sens différent. Mais lui, qui plane, plus rien ne peut l'affecter. Pas même la menace d'un suicide.

4° Les accomplissements. *Après sa tentative*, ratée, elle a compris. Elle va partir. Autre grand moment du film (et bien dans dans la lignée de ces extraordinaires petites touches dont il est parsemé) : le maquillage. *La nouvelle* femme que la souffrance nous avait révélée retrouve devant la glace les gestes de l'ancienne (cette petite starlette qui nous *semblait frivole*), *et les deux* femmes se mêlent pour donner naissance à une troisième : un être mûri par la vie.

Lui, il continue de régner : il peut rendre les autres invisibles, il peut traverser les *murs... Il peut tout faire* : il possède le Secret. Et il s'enlise de plus en plus dans son évasion, s'isole dans un univers qui implique *aussi* l'isolement physique. *C'est lui-même* qui commence par réaliser celui-ci, ensuite, parachevant son rêve, on le réalisera pour lui.

Mais Jessua tient toujours la balance égale

... dans "La Vie à l'envers"



entre identification et distance, car c'est *tantôt le personnage*, tantôt son entourage, qui sont déplaisants, puis séduisants ; et il coupe court à toute possibilité de jugement et d'interprétation. Oh ! tout est *bien calculé*, car il est rusé, mais n'est-ce pas *trop* calculé, et le film est-il autre chose que ruse ? Tout est prévu pour qu'on se sente libre, devant ce film, mais on vous oblige *trop à vous sentir libre pour* qu'on ne se sente pas, finalement, coincé.

Et il y a autre chose : les reproches mêmes qu'on pourrait formuler à l'encontre du film, celui-ci les « récupère » immédiatement, car même cela a été prévu dans son fonctionnement. Tout se passe ici suivant un schéma dont la scène de la mère donne un bon exemple.

C'est celle où le héros fait semblant de reconnaître le « personnage » qui « se fait passer » pour sa mère (et dès lors la boucle est bouclée : il croit toujours se jouer du monde, quand c'est son propre monde qui se joue de lui). Or, cette scène est aussi jeu de Jessua avec le spectateur, car celui-ci, qui voit la scène *avec d'autant plus* de recul qu'elle est faite sur un jeu outrancier de *l'actrice, voit brusquement* le *héros* reprendre à son compte ce recul : « Elle en faisait un peu trop, dit-il de cette femme qui, pour lui, "joue" le rôle de sa mère, mais elle avait tout de même quelques bons moments... »

Faut-il admirer ? Faut-il refuser (quitte à concéder à Jessua quelques « bons moments ») ? *Il faut d'abord et avant* tout reconnaître que l'adresse, la ruse, à ce degré, cela s'appelle intelligence. Mais ici certains croient vous coincer : justement, le film, s'il est intelligent, n'est *que* cela. Il y manque l'essentiel : le souffle, l'envolée, l'au-delà des choses, le... — Arrêtez ! je vous ai compris : il y manque le génie.

Sans doute peut-on *imaginer que* le *génie*, là-dedans, nous eût fait pressentir quelque incommensurable dimension des êtres et des choses, reculant toutes limites, y compris celles de la distance ou de la complaisance, *mais qu'est-ce* là, sinon le principe même du jeu que nous avons dit tout à l'heure ? Le résultat eût été analogue : au terme de l'engrenage, l'œuvre était *condamnée* à se détruire elle-même, à devenir un équivalent (la caméra remplaçant le magnétophone) de l'« œuvre » que, dans la chambre finale, le héros entreprend.

Il fallait au contraire, à la ruse, à l'intelligence débridées du fou, opposer (sans parler de l'humour) une ruse, une intelligence de même nature, mais bridées, *comme* — très exactement — on bride un moteur dont on ne veut pas que sa surpuissance le détruise. Quoi d'étonnant, dès lors, si l'on sent des limites à ce film ? Se contentant, *tout bêtement*, d'être intelligent (ce qui n'empêche nullement son film d'être inquiétant ni fascinant), Jessua conduit son moteur où et comme il fallait. Car tout en se donnant les gants de ne toucher à rien, tout en laissant la part égale, et jusqu'au bout, à la sagesse et à la folie, il nous mène, sans avoir l'air de rien, en condamnant une à une *toutes les autres issues*, vers la seule qu'il avait prémédité de laisser ouverte — impasse en même temps qu'aboutissement, puisque son héros y trouve l'accomplissement qu'il souhaitait — : l'asile.

D'où la violence de certaines réactions. Car ce n'est pas drôle de se sentir coincé et surtout comme ça, si (comme c'est le cas — il se trouve — de *la plupart* de ceux qui haïssent le film) on est de ceux qu'une prédisposition native ou un heureux concours de circonstances inclinent à se réfugier dans un douillet quant-à-soi, hors d'un *monde dont on est*, mais refuse de se dire, coupé. A la fois fascinés et horrifiés, ils protestent contre l'attentat.

Car ils sentent désorbitée *la petite planète* sur laquelle ils s'étaient satellisés, ils éprouvent le frottement des couches denses de l'atmosphère, ils se voient déjà ramenés sur la terre. O déception : on leur désacralise du même *coup sagesse* et folie à partir du moment où l'on montre que, le contact une fois perdu, l'une et l'autre sont effectivement possibles... mais qu'elles peuvent *bien* être une seule et même chose. Et le bonheur *peut s'ensuivre*, sans doute, mais il risque bien, alors, de n'être rien d'autre que l'ineffable béatitude des idiots.

Il fallait qu'un *film sur* la *folie* eût ses limitations. Le génie, lui, ne se fût rien interdit du tout, et surtout pas de laisser ouvertes les perspectives dont Jessua *se* ferme et nous ferme l'accès. Devant un tel *sujet*, l'intelligence, seule, peut parler. Le génie s'en trouve, du même coup, interdit.

Michel DELAHAYE.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 2 Septembre au 6 Octobre

14 films français

Les Amitiés particulières, film de Jean Delannoy, avec Michel Bouquet, Didier Haudepin, Francis Lacombrade, Louis Seigner. — Ajouter une ligne aux quatre-vingt-quinze consacrées à cette chose dans notre précédent numéro (compte rendu de Venise) friserait par trop la provocation...

L'Autre Femme, film de François Villiers, avec Annie Girardot, Francisco Rabal, Alida Valli, Richard Johnson. — Il est navrant de voir Villiers poursuivre de film en film l'ombre d'une Eve pas même future par un cinéma toujours moins présent. Quant à l'autre, encore un rendez-vous manqué.

La Chasse à l'homme, film d'Edouard Molinaro, avec Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Françoise Dorléac, Catherine Deneuve, Francis Blanche, Bernard Blier, Mireille Darc, Marie Dubois, Marie Laforêt, Micheline Presle. — Œuvrette simplette sans prétentions, boulevard en montage court, brève mais agréable illusion d'un renouvellement du genre par le bas de soi.

Cinq filles en furie, film de Max Pecas, avec Marc Bonseignour, Madeleine Constant, Nicole Mérouze, Marie-France Mignal, Colette Régis. — Ce morceau rafistolé d'érotisme paysan est un pur retour à feu le cinéma de Dupé, corrigé dans le sens à la mode d'un « dément » assez modeste. Pas même du Gréville, mais, ne fût-ce que par la bande, nous devons à ces cinq pécores quelques moments gentiment graveleux. De toute façon, Pecas ne se fait pas de bile.

Donnez-moi dix hommes désespérés, film de Pierre Zimmer, avec Pascale Audret, Jacques Riberolles, Maurice Sarfati. — Vain exercice de cadrages « rigoureux » et de paroles « profondes » (les uns et les autres envoyés avec une componction sans bornes) sur les heurts et malheurs du kibboutzisme militant.

Echappement libre, film en Scope de Jean Becker, avec Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Gert Frœbe, Jean-Pierre Marielle. — Comme Ophuls junior, Becker fils fait montre d'une application qui voudrait être bonne humeur, légèreté, entrain. Mais on ne croit guère au principe (la voiture en or) chargé de soutenir l'intrigue, et la succession de décors standards confine à l'immobilisme. Le dernier mot reste aux comédiens : Belmondo ravit un public à l'affût de ses tics (il ne lésine pas), et Seberg, une fois encore, joue discrètement et bien. Un peu *A bout de souffle*, un peu *L'Homme de Rio*, affirme « L'Express », toujours friand d'audacieuses analogies. Il y a là une référence et demie de trop.

Le Gendarme de Saint-Tropez, film en Scope et en couleurs de Jean Girault, avec Louis de Funès, Geneviève Grad, Michel Galabru. — De Funès semble toujours avoir plus d'idées que ses employeurs : c'est que le cinéma français manque moins d'acteurs à possibilités burlesques que d'auteurs qui seraient les premiers à rire de leurs grimaces. Les Marx durent un jour emprisonner Florey dans une cabine insonorisée, pour cause d'hilarité trop bruyante sur le plateau : à coup sûr, Girault ici n'a gêné personne...

L'Insoumis. — Voir note dans notre prochain numéro.

Le Monde sans soleil. — Voir note dans notre prochain numéro.

Le Monocle rit jaune, film de Georges Lautner, avec Paul Meurisse, Marcel Dalio, Olivier Despax, Edwards Meeks, Robert Dalban, Barbara Steele. — A force de saucissonner du monocle, Lautner fait n'importe quoi, sympathiquement si l'on veut, mais n'importe quoi quand même. A voir d'un œil, à écouter d'une oreille, les astuces traditionnelles se patinent : demeure la routine. Mais avec Lautner il ne faut pas s'en faire : ce film-ci est raté, le prochain sera meilleur, du moins l'espérons-nous.

Les Pieds Nickelés 1964, film de Jean-Claude Chambon, avec Charles Denner, Michel Galabru, Jean Rochefort, Francis Blanche, Julien Carette, Jacques Jouanneau, Micheline Presle. — Sont-ils bons, sont-ils méchants ? Sont-ils drôles, sont-ils grinçants ? Les temps ont changé pour les Pieds Nickelés, pour l'humour et pour le cinéma. D'où l'échec forcé de l'entreprise. Déjà déséquilibré par une disproportion trop grande entre ambitions et possibilités, le film fut de plus sabordé par ses producteurs et par sa sortie parisienne, — assez pour que nous n'ajoutions point aux malheurs de Chambon. Restent les intentions, comme on dit.

Le Train, film de John Frankenheimer et Bernard Farrel, avec Burt Lancaster, Jeanne Moreau, Michel Simon, Suzanne Flon, Paul Scofield, Albert Rémy, Charles Millot. — Des rapports entre la S.N.C.F. et l'Ecole de Paris, entre la Résistance et les Impressionnistes... Ou comment de braves gars de chez nous (Lancaster, Simon, Rémy) vont se battre et se faire exterminer pour Gauguin, Cézanne, Renoir et Picasso. L'enjeu des combats étant dès le départ on ne peut plus abstrait (des caisses fermées et des étiquettes), rien d'étonnant si de plus en plus il s'agit de résistance pour la résistance, comme on dit l'art pour l'art. C'est le seul intérêt du film : le terre-à-terre s'y frotte à l'Idéal, sans le comprendre ni l'entrevoir. Pour le reste, si cela fait peine à voir, la faute n'en est qu'au Star System.

Voleur de femmes (Le Roi des montagnes), film de Willy Rozier, avec Claude Rollet, Lucille Saint-Simon, Suzet Maïs, Félix Marten, Jean Lefebvre. — Cette poussive escalade des monts chers à About manque singulièrement de souffle. A part cela, mêmes trucs et mêmes astuces : Rozier, ou l'espace d'un matin.

Les Yeux cernés, film de Robert Hossein, avec Michèle Morgan, Marie-France Pisier, Robert Hossein, François Patrice. — Comme toujours, Hossein s'acharne en vain à créer mystère, angoisse, inquiétude et fantasmagorie. Malheureusement, le spectateur le plus inattentif sait à quoi s'en tenir dès les premiers plans, et se voit contraint de trouver d'autres suspenses que celui de l'identité de l'assassin. La mise en scène, par ailleurs, se charge de dégonfler lamentablement les mystères qu'inlassablement quelques notes de musique répétées du début à la fin promettent à l'optimiste invétéré.

7 films italiens

Ercole contro Moloch (Hercule contre Moloch), film en Scope et en couleurs de Giorgio Ferroni, avec Gordon Scott, Alessandra Panaro, Rosalba Neri, Arturo Dominici, Michel Lemoine, Jany Clair. — Le monstre à face de taureau aime la chair fraîche, mais quand survient Hercule, le Moloch rit jaune. Si *Le Moulin des supplices*, du même Ferroni, eut des défenseurs, point n'est besoin, ici, de chercher midi à minuit l'ombre d'une idée.

Golia e il cavaliere mascherato (Goliath et le cavalier masqué), film en Scope et en couleurs de Piero Pierotti, avec Mimmo Pal-

mara, Alan Steel, Pilar Cansino, José Greci, Ettore Manni. — *Sempiternel méli-mélo* de tyrans odieux, de fille convoitée par un méchant, de paysans opprimés, de justicier masqué... Tout le monde s'en fout complètement, y compris un Pierotti quelque peu lunaire.

Il ladro di Damasco (*Le Voleur de Damas*), film en couleurs de Mario Amendola, avec Tony Russell, Luciana Gilli, Gianni Solaro, Peter White, Enrico Salvatore. — Damas se devait d'avoir son bandit *de grand chemin*, peu marquant *à vrai dire*. Amendola aidant (il fallait bien que ce malheureux servît à quelque chose), il s'amende aussi, et devient patriote, puis tombeur de dames.

La ragazza di Bube (*La Ragazza*). — *Voir note dans notre prochain* numéro.

Sexy ad alta tensione (*Sexy haute tension*), film en Scope et en couleurs de P.V. Oscar de Fina, avec des attractions de music-hall. — L'alternance de laborieuses volt-faces effectuées par des dames très faradées et de prises sur le pauvre homme qui n'en perd pas une n'a rien de très galvanisant.

Le Temple de l'Eléphant blanc, film en Scope et en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Sean Flynn, Marie Versini, Alessandra Panaro, Gianni Solaro, Renato Baldini. — Dans ce mixte confus des feus lanciers du Bengale et du péplum classique, *le plus dur est encore* d'y voir plus loin que la trompe de Lenzi : une fois encore, le spectateur est sans défenses.

Il tempo si è fermato (*Le Temps s'est arrêté*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

6 films américains

The Cool World (*Harlem Story*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Emboscado (*Le Défi des flèches*), film en couleurs de Lesley Selander, avec Sterling Hayden, Coleen Gray. — *Le commandant meurt*, mais, grâce à l'uniforme qu'endosse le cabot, le convoi reprend sa marche héroïque pour la conquête de l'Ouest, où rien, pour Selander non plus, n'est nouveau.

Love With the Proper Stranger (*Une certaine rencontre*). — Voir note dans notre prochain numéro.

The New Interns (*Les Nouveaux Internes*), film de John Rich, avec Michael Callan, Barbara Eden, Dean Jones, Stefanie Powers, Inger Stevens. — Evitant la lourdeur, la trivialité ou les pleurnicheries habituelles à ce genre d'entreprises lacrymo-médicales, Rich pousse même la bonne volonté jusqu'à manifester (timidement) des velléités de mise en scène. Mais le poids des conventions que *le scénario accumule a* tôt fait d'anéantir sous ses débris *scènes et metteur* : interne Don Juan, grand patron-dur-mais-juste-au-fond, infirmières pimpantes et sucrées, médecin ex-blouson noir qui retrouve son ennemi gravement blessé et tente de le sauver, etc.

Topkapi (*Topkapi*), film en couleurs de Jules Dassin, avec Mélina Mercouri, Peter Ustinov, Maximilien Schell, Robert Morley, Jess Hahn, Akim Tamiroff. — La Mercouri décourage, et rien ne justifiait ces pleins feux sur la Dassin. Ni sur ce gang falot. Quant au hold-up, on nous demande de croire à une rigueur qui est de pur principe. Sans parler du manque de talent, le manque de la plus élémentaire adresse technique fout tout par terre : à preuve les plans de corde qui ne raccor*dent pas*. Seul, de cette galère turque, réchappe le grand Tamiroff.

What a Way to Go! (*Madame Croque-maris*), film en Scope et *en couleurs de* J. Lee Thompson, avec Shirley MacLaine, Dean Martin, Dick van Dyke, Paul Newman, Robert Mitchum, Gene Kelly, Robert Cummings. — Une bonne idée : la viduité héritante considérée comme une fatalité à répétitions, mais *peu* et *mal* exploitée : l'admirable Shirley se trouve un peu éclipsée du fait que le film est fondé sur le défilé d'un certain nombre d'exemplaires masculins de la starité militante. Mitchum, de ce lot sinistre, surnage sans efforts.

5 films anglais

The Damned (*Les Damnés*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

A Hard Day's Night (*Quatre garçons dans le vent*). — Voir notes dans ce numéro, page 82.

Hot Enough For June (*X 3, agent spécial*), film *en couleurs* de Ralph Thomas, avec Dirk Bogarde, Sylva Koscina, Robert Morley. — But some like it cold.

Nightmare (*Meurtre par procuration*), film en Scope de Freddie Francis, avec David Knight, Moira Redmond, Brenda Bruce. — Sur un scénario type Boileau-Narcejac somme toute acceptable, Francis, dans la lignée de son précédent *Paranoïac*, a cru bon de plaquer un fantastique de bazar en une série d'effets plus consternants les uns que les autres : une fois de plus triomphe ici l'esthétique du train-fantôme.

633 *Squadron* (*Mission 633*), film en Scope et en couleurs de Walter E. Grauman, avec Cliff Robertson, George Chakiris, Harry Andrews, Donald Houston. — On a certes vu pire dans les 632 qui précèdent. Le scénario n'est pas *mal, et la précision des* commandos de Mosquitos fournit toujours un suspense efficace. Malheureusement, tout se gâte vite, et le flou où nous sommes plongés quant au déroulement des opérations n'arrange rien, ni la médiocrité des maquettes. *Par ailleurs* (pour les spécialistes), Chakiris en chef de la résistance suédoise, assorti d'une grande sœur d'un pur blond scandinave, constitue l'un des plus réjouissants contre-sens raciaux qu'on ait jamais vus.

2 films espagnols

La Gran Familia (*Une famille explosive*), film de Fernando Palacios, avec Alberto Closas, Amparo Soler Leal. — Esthétique Cognacq-Jay, aux deux sens du terme, avec, en prime, la Tantina de Burgos, signe d'ibérité de rigueur. Ce Palacios ne vaut pas une étoile.

Bienvenido Padre Murray (*L'Ange noir du Mississippi*), film en Scope et en couleurs de Ramon Torrado, avec Howard Vernon, Paul Piaget, Rosa del Rio, René Munoz. — Pénible inondation de conneries, noires elles aussi.

1 film allemand

Le Requin harponne Scotland Yard, film d'Alfred Vohrer, avec Joachim Fuchsberger, Richard Munch, Brigitte Grothum. — Caché dans les eaux de la Tamise, un homme-grenouille tue ses victimes à l'aide d'un harpon à re*quins. Vohrer se prend* à la fois pour Alfred, Melville, Achab et *la baleine, et sa mise* en scène ne fait rien pour rendre intéressant ce Trafalquar Squale.

1 film soviétique

Le Grand Ballet, film en 70 mm et en couleurs de Leonide Lavroski et Alexandre Chelenkov, avec la troupe du Bolchoi de Moscou. — Comme toujours, le ballet est filmé par des manches. Quant aux belles, mieux vaut chercher côté coulisses.

1 film suédois

For att inte tala om alla dessa kvinnor (*Toutes ses femmes*). — Voir comptes rendus de Venise dans notre n° 159 et critique dans notre prochain numéro.

1 film brésilien

Os Cafajestes (*La Plage du désir*). — Voir note dans ce numéro, page 83.

le cahier des autres

En étudiant (très longuement) *Hud* de Martin Ritt, Mme Pauline Kael écrit très sérieusement dans *Film Quarterly* : « *Martin Ritt a maintenant, avec l'aide de la photo en noir et blanc de James Wong Howe, trouvé quelque chose qui ressemble à un équivalent visuel de la prose d'Hemingway.* »

Dans Sight and Sound, Geoffrey Nowell-Smith s'interroge sur le naturalisme et il en vient à évoquer Lola de Jacques Demy : « *Lola est un film magique, un conte d'amour situé dans un décor entièrement naturel. Il est photographié (par Coutard) selon une perspective naturaliste, sans lumière artificielle, la caméra à l'œil, au cœur même du décor, la caméra suivant les personnages, ne les précédant jamais, se déplaçant pour saisir une phrase du dialogue, se mouvant comme un observateur invisible qui suit la scène mais n'y prend jamais part. Le dialogue aussi est naturaliste — facile, argotique et, à l'occasion, elliptique. Mais malgré tout cela,* Lola *n'est pas un film naturaliste. D'abord à cause de petits artifices de style : le dialogue qui est, en fait, trop précis, comme seul le français peut l'être (mais l'est rarement) ; une séquence au ralenti ; des leitmotive musicaux qui précèdent l'ambiance au lieu de la cristalliser. Ces artifices sont là pour faire échapper le film aux conventions naturalistes et aux réalités quotidiennes et le diriger vers un monde fantastique et crépusculaire, monde d'imagination et de féerie. L'effet le plus extraordinaire est la transfiguration de la photographie. Le plus souvent, le travail de Coutard pour Godard est positivement hideux, flou, ayant peu de contraste et de profondeur. Avec Demy, ces défauts sont transcendés. De lourdes ombres contrastent avec une blancheur incandescente, non par un effet artificiel ou recherché mais parce que la caméra voit le monde de cette façon. Le fait qu'une ouverture correcte pour une prise de vue en intérieur rende surexposé le paysage derrière la fenêtre et que, dans la prise en extérieur qui suit la séquence, toute blancheur soit éliminée, ce fait pour Demy n'est pas une nécessité astreignante d'une caméra qui se refuse à l'artifice mais est utilisé spontanément pour ses possibilités symboliques intrinsèques. L'intérieur est l'endroit où nous vivons, pris au piège des circonstances : l'extérieur est un rêve merveilleux vers lequel nous aimerions nous échapper. Mais un pas dans la réalité et le merveilleux disparaît ; la blancheur uniforme que nous avons vue se dissout en diverses ombres grises.* »

A la page suivante de la même revue, Richard Roud publie une étude sur le monde de Jacques Demy : « *C'est un monde d'où la mort est absente. Et c'est plus rare qu'on ne le croit. Même quand la pauvre Tante Elise des* Parapluies de Cherbourg *va quitter le monde, elle tient à nous rassurer : « J'ai vécu longtemps. Je peux quitter ce monde sans regrets.* » *En fait, non seulement les personnages de Demy ne meurent pas mais ils sont transplantés d'un film à l'autre avec une nouvelle vie (...) Les personnages et les thèmes se mêlent dans des variations compliquées, toujours dans un mouvement circulaire. Et c'est l'une des raisons pour lesquelles la mort est absente car la mort briserait le cercle, détruirait le dessin, arrêterait la danse. Mais la mort n'est pas seule absente. Le mal l'est aussi. Demy ne nie pas l'existence du mal ; il ne s'y intéresse pas. Il pense que même sans le mal, les problèmes de ce monde sont assez nombreux. Il s'intéresse à l'amour qui est déjà suffisamment compliqué (...) Si Godard est Picasso, Demy est Matisse. Non, deux hommes des* Cahiers. *Godard permet cependant de faire une bonne comparaison car les deux hommes ont autant de choses en commun que de divergences. Essayons. Si Godard est un lièvre, est-ce que Demy est un hérisson ? Non. L'animal le plus représentatif de Demy est l'escargot ou le bigorneau. Gaston Bachelard nous a dit que l'escargot est le seul animal qui ne construit pas sa maison pour se créer un endroit habitable. Et l'on pense qu'il construit sa maison de sa propre salive. Comme l'escargot, Demy transporte partout sa maison avec lui ; comme l'escargot, sa maison est créée de l'intérieur ; comme l'escargot, son monde se suffit à lui-même. L'escargot est le meilleur exemple de géométrie organique: sa coquille est circulaire et en spirale, comme les mouvements circulaires et les évolutions géométriques des films de Demy. Tournant toujours, en spirale, vers l'extérieur et cependant fortement rattachée au centre, la coquille est un refuge et une protection.* »

A propos du tard-sorti film de Pierre Zimmer, *Donnez-moi dix hommes désespérés* (avec un si beau titre, on n'a pas le droit de rater un film), M. Jeander écrit dans *Libération* : « *Je tairai le nom de l'honorable confrère qui, en 1962, écrivait de* Berlin *où ce film venait d'être projeté au festival : « Le film de Pierre Zimmer est un hommage sincère rendu aux pionniers d'Israël...* » « *Chaque personnage nous rend compréhensible ce miracle qu'est Israël...* » « *Voici un film honnête, sincère et sans emphase..* » ... *Et qui écrit, dans le même quotidien deux ans après à propos du même film : « Zimmer a décrit ses personnages avec beaucoup de naïveté et de fraîcheur d'âme mais dans la plus totale méconnaissance du problème juif...* » « *On n'éprouvera qu'un intérêt moyen pour un film dont les héros ne ressemblent même pas au plus anonyme des vainqueurs de la Campagne du Sinaï.* » Mais pourquoi ne pas rendre à Henry Chapier ce qui lui appartient ?

Carl Dreyer est le sujet d'une étude très précise de M. F.W. Vœbel dans *Filmstudio* : « *L'art, a dit Carl Dreyer, est toujours l'œuvre d'un seul homme.* » *Le metteur en scène communique au public ses propres expériences esthétiques et spirituelles, ce qui « donne son véritable visage au film — le visage même du metteur en scène » (...) L'œuvre complète de Dreyer est d'une extraordinaire unité et montre qu'il est l'auteur par excellence. Même les productions les moins réussies contiennent en rudiment ce qu'on a appelé l'univers de Dreyer. Un univers qui est étroitement lié à la pensée protestante et qui pousse l'aspect kierkegaardien de sa pensée religieuse jusqu'à ses ultimes conséquences (...) Les films de Dreyer ont pour sujet le combat de l'individu, ses épreuves ou ses défaites. L'artiste, dit-il, devrait « décrire l'intérieur, non l'extérieur de la vie ». Ses personnages vivent dans un monde fermé où, soudain, le mal fait brusquement son entrée (...) Dreyer constate l'invasion du mal en ce monde ; il ne s'intéresse pas aux causes. Quand on lui demandait pourquoi, dans* Jeanne d'Arc *et dans* Jour de colère, *il n'avait pas pris parti contre l'Inquisition, il répondit : « Ils ne l'ont pas fait parce qu'ils étaient méchants ou barbares. Ils incarnaient seulement les préjugés et les idées religieuses de leur époque. S'ils torturaient leurs victimes pour arracher leurs aveux, c'est parce qu'ils devaient sauver la vie éternelle de leurs accusés.* » *Le mal aussi bien que la responsabilité qu'ils incarnaient, restent dans l'ombre, anonymes. Bien plus, le conflit est purement et simplement le point de départ de l'épanouissement du héros dreyerien. (...) Dreyer réduit le problème social à un problème individuel. On en trouve un exemple dans* Feuilles du livre de Satan. *Dans les épisodes français et finlandais, il peint un monde organisé qui est représenté par un milieu familial et organisé, à l'inverse de la foule indisciplinée des révolutionnaires. Le changement de l'image claire-obscure souligne comme le décor — sur un côté construit de couleur claire, de l'autre côté flou, voilé dans une lumière diffuse — la séparation du « Bien et du Mal ».*

Piqué dans un programme du « Ciné-Club Etienne Marey » (Président d'honneur King Vidor) : *Les Temps tragiques*, de Jean Renoir.

A quand *L'Etang moderne ?*

De *Fiches du Cinéma* n° 157-300, organe de mise à jour des cotations de la C.C.R.T., cette étonnante « appréciation morale de la C.C.R.T. » à propos de *A Distant Trumpet* : « *On trouve dans ce film l'expression assez rare de sentiments de fidélité conjugale, du sens du devoir, de l'honneur, de la fidélité à la parole donnée...* » Eh bien, faut-il se demander si les « juges » qui attribuent les notes de la Centrale Catholique et qui portent la responsabilité d'écarter ou non une bonne partie du public des salles de cinéma, prennent même la peine de voir les films dont ils parlent ? A moins

que Raoul Walsh, astucieux et prudent, ne leur ait tout spécialement destiné une version très — mais très — différente... Car, pour ce qui est de la « *fidélité conjugale* », ce n'est pas parce que la scène où Suzanne Pleshette et Troy Donahue profitent d'une grotte et d'un orage pour s'aimer quelque peu est coupée en France que subsiste le moindre doute quant à la « fidélité » de ladite femme d'officier... Et pour ce qui est de la *fidélité* à la parole donnée, le moins qu'on puisse dire est qu'elle est quelque peu démentie par les événements... Bref, ce n'est pas le moindre mérite de Walsh, que d'avoir fait un film assez ambigu pour tromper la courte vue des patronages, et faire passer pour édifiantes l'amertume, la déception, et la lucidité sans fausse pitié du non-conformisme.

C'est avec quelque étonnement que nous lisons dans *Arts* du 21 octobre 1964 (n° 977) : « *La mort des* Cahiers du Cinéma : *les* Cahiers du Cinéma *se meurent... les* Cahiers du Cinéma *sont morts! Pour ceux qui ont découvert le cinéma dans les années 50 — plus exactement, entre 54 et 56 — cette nouvelle marquera un peu plus la fuite de leur adolescence. Car en ce temps-là les* Cahiers *brûlaient du plus bel amour qui pouvait exister pour le Septième Art et il faisait bon apprendre à l'aimer à leur côté. Aujourd'hui que cette revue (plus que cela, presque un étendard, le « sésame » de rendez-vous merveilleux), aujourd'hui que cette revue n'est plus — en vérité, sinon encore en fait — c'est une partie de notre jeunesse qui meurt avec elle!* » Suit un historique plus ou moins précis des *Cahiers*, avec larme émue versée sur chacun des âges d'or que successivement les *Cahiers* connurent dans leur soi-disant « dégringolade ». Toute cette digne oraison funèbre pimentée par endroits de pointes, qui pour Rohmer, qui pour Rivette, qui pour « les traîtres » (« *Les rohmériens se retirèrent progressivement dans le désordre, à une ou deux exceptions près — les traîtres — qui passèrent dans les rangs de Rivette.* ») Mais ce n'est rien encore : « *Blessés par la disparition de Bazin, amoindris par la dispersion de la « grande équipe »,* les Cahiers du Cinéma *entraient véritablement en agonie et ne devaient plus en sortir. (...) Les chiffres parlant, il fallut bien constater la faillite complète et non plus seulement morale de la belle aventure. Des pourparlers furent alors entamés avec différents groupes (dont « l'Express » et « Arts »), mais aucuns n'aboutirent* (sic)... *Maintenant, tout est consommé. Ils sont entre les mains de Daniel Filipacchi (...) Pour nous les* Cahiers *sont morts officiellement en ce début d'automne 1964, au n° 158. (...) Qu'a l'intention de faire Daniel Filipacchi du titre glorieux qu'il vient de s'offrir? Puisque « Cinémonde », ces temps-ci, lorgne avec envie les lauriers de « Salut les Copains », pourquoi ne ferait-il pas des* Cahiers *un « Cinémonde » de luxe? (...) Mais que nous importe puisque, en définitive, cette fois encore, le temple est revenu aux marchands!* »

Ouf! Nous l'avons échappé belle. Sans « Arts », comme toujours à la pointe de l'actualité et du combat pour la vérité, nous serions morts et nous ne le saurions pas. Maintenant, au moins, nous sommes au courant. Les *Cahiers* vont pouvoir vous parler d'outre-tombe. Et la première chose à dire, c'est que tout ceci est imprimé dans un numéro des *Cahiers* qui n'a rien à envier à ses lointains ancêtres. On dirait même que l'agonie est la plus sûre des cures de jouvence. Ce qu'il faut dire aussi, c'est que les *Cahiers* ne connurent nulle faillite (et pas plus d'esprit que de corps) : comme le dit l'éditorial de J.-D. V., un associé s'en va, un autre le remplace. Si les *Cahiers* vont devenir « Cinémonde », c'est à nos lecteurs de nous le dire à la lecture de nos prochains numéros. La moindre des politesses est de les attendre, ces numéros, avant de nous enterrer tout vifs. Et, pour en finir avec M. Christian Ledieu, signataire de l'article nécrologique et fossoyeur pressé des *Cahiers*, signalons tout de même que nous avons exhumé de notre dossier « articles refusés » un certain nombre de feuillets de son cru, parmi lesquels, curieusement, une pièce (tout aussi funèbre *mais* plus de circonstance) sur la mort de Marilyn. Un spécialiste du genre.

Louis Chauvet écrit dans « Le Figaro », à propos du dernier film sorti en France d'Ermanno Olmi, *Le Temps s'est arrêté* : « *Ermanno Olmi est ce jeune cinéaste italien dont le premier film,* Il posto, *fut accueilli par de justes éloges. L'ouvrage témoignait d'une fine et pénétrante poésie dans la description des états d'âme d'un garçon timide à l'épreuve des premiers échecs. Le second ouvrage d'Olmi ne manquait pas de qualités émues. Il toucha moins. Son troisième film semble évoquer un autre souvenir de son adolescence. Mais l'auteur a-t-il dit la première fois le principal de ce qu'il avait à dire? La courbe d'intérêt décline encore. Remarque fréquente à propos des cinéastes qui font le « nouveau cinéma » : leur pensée peut fournir la matière d'une seule œuvre. Ensuite, ils se répètent et délaient.* » Que reste-t-il de cette remarque lorsqu'on sait que *Le Temps s'est arrêté* (1959) est le premier film d'Olmi, qu'*Il posto* (1961) est le second et que *Les Fiancés* est de 1962?

Jean WAGNER.

Notre prochain numéro sera un numéro double qui paraîtra le 20 décembre

... par ailleurs, le Cinéma français est une industrie (et un métier). Pour faire suite à notre numéro 138 ("Nouvelle Vague"), nous ouvrons donc (tout grand) le Dossier économique et professionnel de notre cinéma. Au sommaire : Du système de production ; Tentative d'analyse spectrale du C.N.C. ; Entretien avec Jeanne Moreau ; Bilan du court métrage ; Analyse de quelques insuccès commerciaux ; Comment aller au cinéma (à Paris) ? ; Système critique de trois journalistes parisiens ; Qu'est-ce que l'Art et l'Essai ? ; Stylistique de la faillite, etc. — et une Enquête menée auprès de l'ensemble des metteurs en scène français.

Avis Nous ne disposons plus d'aucune collection complète des **Cahiers du Cinéma**, et nous excusons de ne pouvoir répondre aux lettres nous en faisant demande.

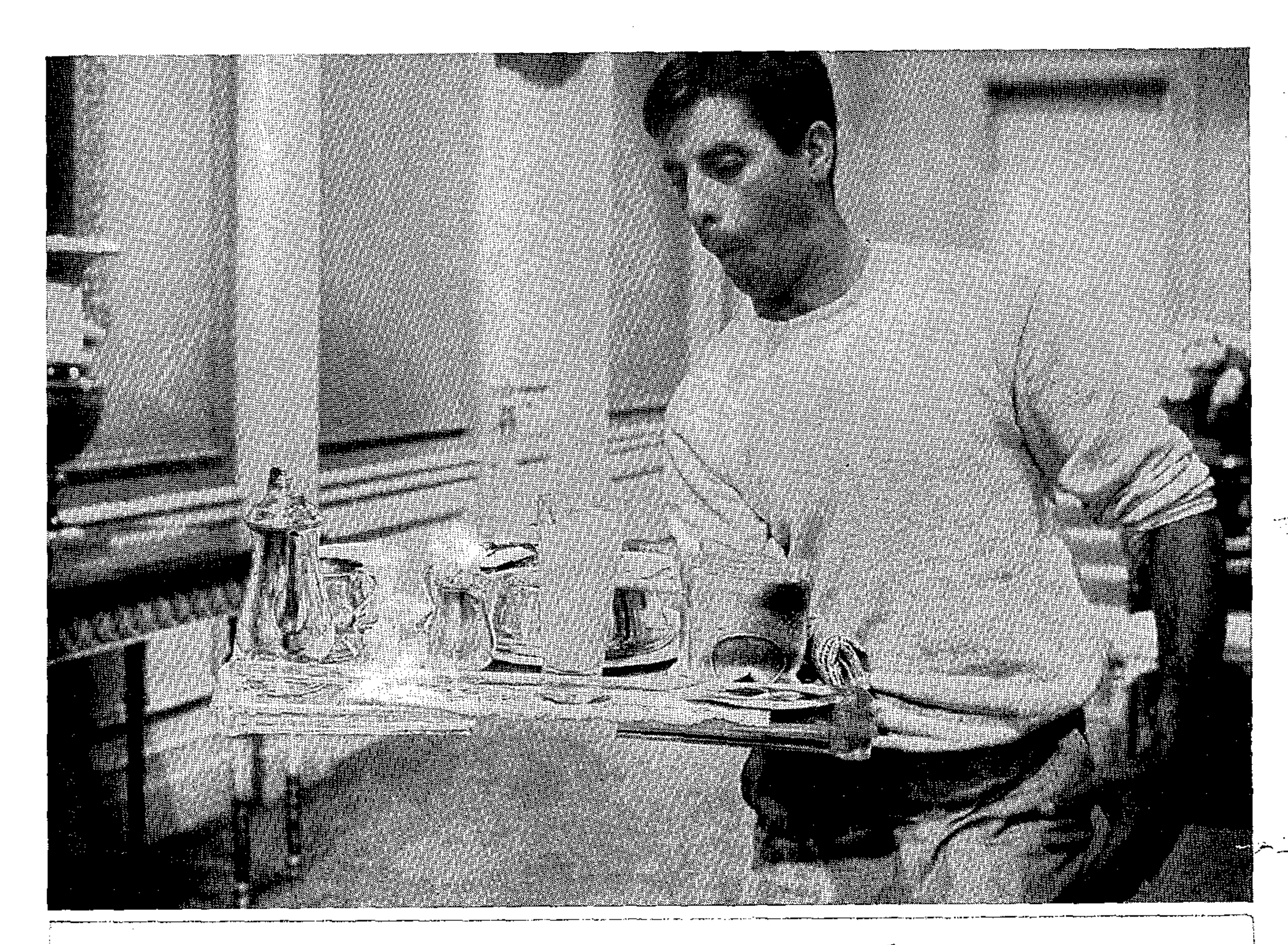
Nous savons que la modification de notre format pose un problème à ceux de nos lecteurs qui relient les Cahiers. Il n'existe à celui-ci aucune solution parfaite, car, que l'on se base pour les relier sur la tomaison ou sur la première date de parution (avril 51), on fait de toute façon des mécontents. En débutant avec ce numéro la nouvelle formule, nous tranchons le nœud de façon arbitraire, mais nous corrigerons le tir en publiant avant la fin de l'année une table des matières allant jusqu'au numéro 159 inclus et pouvant donc être reliée à la suite du dernier numéro ancien format. A tous nos abonnés qui en feront la demande, nous offrirons, à titre de compensation, une reliure gratuite.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros N° 6, **2 F** - N°s 7 à 89, **2,50 F** - N°s 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 150-151, **9 F. Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 104. **Tables des matières :** N°s 1 à 50, **épuisée** - N°s 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINÉMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

© Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16.000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354 - Imprimerie Cino del Duca, Maisons-Alfort (Seine) - Les directeurs de la publication : Daniel Filipacchi et Frank Tenot.



jerry lewis
michelangelo antonioni
howard hawks